Die Wandmalereien

in

St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill und Terlan.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Dr. Hans Schmölzer.

Mit Lichtdruckbildern.

Innsbruck.
Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung.
1888.

1. zur Schrift: Riehl, Die Kunst an der Brennerstr. (1898), S. 189 f.

Alljährlich wird unser schönes Tirol von Tausenden und Tausenden von Fremden aus aller Herren Ländern Thal aus, Thal ein durchwandert und jene Berge in unseren Alpen, die bis heute ihre Jungfräulichkeit bewahren konnten, dürften bald gezählt sein. Ueberallhin verbreitet sich immer mehr die Kunde von den reichen Schönheiten, welche die schaffende Natur allenthalben in unserem Lande mit verschwenderischer Hand ausgestreut hat, und gerade diese ungeheure Mannigfaltigkeit, dieser reiche Wechsel in Formen und Gestaltungen wird jederzeit andern Ländern gegenüber besonders hervorgehoben. Und mit Recht. Wol kein Land dürfte auf gleichem Flächenraume auch eine gleich große Fülle der verschiedensten Formen vom lieblich Anmuthigen bis zum großartig Prächtigen und ernst Erhabenen aufzuweisen haben. Und selbst innerhalb dieser Kategorien, welche Verschiedenheit! Man vergegenwärtige sich nur einen Augenblick die ernsten Formen der Oetzthaler Gletscherwelt oder jene der Tauern und daneben die wild gigantischen Spitzen

und Zacken der Dolomiten Südtirols. Wo sind gleiche Contraste zu finden? Und die gleiche Verschiedenheit, den gleichen reichen Wechsel zeigen die verschiedenen Thalgebiete in ihren durch Höhenlage und Klima tausendfach bedingten physiognomischen Formationen und zwar in den rascheften, oft kaum vermittelten Uebergängen. Es hat eine Zeit gegeben — und es ist noch nicht lange her — wo dem Wanderer in Tirol selbst die Bewohner dieser Thäler in den verschiedensten Trachten begegneten, was einen ganz eigenen Reiz haben mochte. Heute sind diese Trachten allerdings zum größten Theile verschwunden, nur alte Trachtenbücher geben uns eine Anschauung davon und dann und wann ein nationales Fest. Der immer mehr sich steigernde Verkehr droht auch die übrigen Eigenthümlichkeiten, die sich in den einzelnen Thälern noch erhalten haben, auszugleichen oder hat sie schon ausgeglichen. Der Freund des Volkes kann dies in vieler Hinsicht nur bedauern.

Diesen Charakter der Mannigfaltigkeit der Erscheinung, der Verschiedenheit je nach den Thalgebieten, wird der aufmerksame Wanderer aber auch auf einem andern Gebiete wiederfinden, denn er ist ja in der Natur des Landes und des Volkes begründet, nämlich in den Denkmälern, welche im Laufe der Zeiten in Tirol entstanden sind. Sind doch diese Denkmäler nichts anderes als der Ausdruck des jeweiligen nach Ort und Zeit verschiedenen Volks-

geistes, der sich in ihnen verewigt hat. Und als solche sollten sie uns auch heilig sein.

Dieser Geist des Volkes, wie er sich in den Denkmälern ausspricht, ist abhängig einerseits von der Natur des Landes selbst, andererseits von Anregungen, die das Volk von Außen überkommt und von der Art und Weise, wie ihm dieselben übermittelt werden. So weit also die Natur und Gestaltung des Landes als der Scholle, auf der sich die Cultur eines Volkes entwickelt, auf die Formen, in denen sich der Schönheitssinn und das Bedürfnis nach Monumentalität ausspricht, Einfluss hat, mußte durch die reiche Gestaltung unseres Landes einerseits der Formensinn geweckt werden, wie er andererseits durch die stete Verschiedenheit der Bilder, die es dem Auge darbietet, die Anregung zu mannigfaltiger Ausbildung der Formen erhalten mußte. Dieser verschiedenen Ausbildung der Kunstformen kam dann der durch die Gebirgszüge vielfach erschwerte Verkehr der einzelnen Landestheile untereinander ganz außerordentlich zu statten. So konnte im Süden eine bestimmte Kunstform schon lange Zeit geübt worden sein, ja selbst schon verschiedene Entwickelungsstufen durchgemacht haben, bevor sie noch im Norden auftrat und umgekehrt. Daher erklärt es sich zum Theil, daß wir in mancher Gegend Tirols besonders für die ältere Zeit zahlreich genug Monumente treffen, die eine bestimmte Stilform oft schon

vollständig ausgebildet zeigen, während sie in andern Gegenden beinahe oder ganz fehlen. Ich erlaube mir nur auf die verschiedene Gestaltung, welche z. B. die Kirchthürme in Nordtirol, in der Gegend von Bozen, im untern Etschthal, in der Valsugana, in den Judikarien, im Thal der Chiesa u. s. w. haben, aufmerksam zu machen.

Von weitaus größerer Bedeutung allerdings als die Gestaltung des Landes als Culturboden waren die Einflüsse von Außen für den Gang, den die Kunstentwickelung in Tirol nahm. Die geographische Lage des Landes in der Mitte zwischen zwei durch ihre Cultur ebenso bedeutenden als verschiedenen Nationen, der deutschen und der italienischen, hat in der tirolischen Kunst jene zwei Hauptströmungen hervorgerufen, die sich im Ganzen ihrer Schöpfungen und nicht minder in den einzelnen Werken so vielfach kreuzen und sich den Boden beständig gegenseitig streitig machen, die deutsche und die italienische. Die eine herrscht naturgemäß mehr in Nordtirol, die andere in Südtirol, aber fortwährend finden Uebergriffe statt.

Durch Tirol führte über den Brenner jene Weltverkehrsstraße, die bei weitem mehr als jede andere über die Alpen dem Verkehr zwischen

Italien und Deutschland diente[1]). Von Venedig und aus der Lombardei führte sie einerseits durch Schwaben und Franken an den Niederrhein, andererseits nach Regensburg und über Böhmen nach Ostpreußen. Städte, die sich durch ihren Handel, ihren Gewerbsfleiß und ihre Wohlhabenheit vor allen auszeichneten, lagen an ihr. In ihnen allen hatte sich besonders gegen den Ausgang des Mittelalters ein Bürgerthum entwickelt, das stolz auf seine Freiheiten und seinen Wolstand, auch der Kunst die nöthigen Voraussetzungen für ihr Gedeihen bot. Augsburg, Nürnberg, Köln, Regensburg, Prag hatten blühende Kunstschulen, wie Venedig und die Städte der Poebene. Der wolhabende Bürger konnte und wollte für seine öffentlichen Gebäude und seine Kirchen sowie für sein Heim des Schmuckes, den die Kunst verleiht, nicht entbehren und eine Bürgerschaft wetteiferte hierin mit der andern. Den Bedarf, der in den letzten Zeiten des Mittelalters schon ein ganz bedeutender wurde, suchten nun die einheimischen Ateliers oder richtiger Werkstätten zu decken.

Die Kunst der Malerei und die des Bildhauers gehörten so gut wie die Architektur zu den Gewerben, die besonders in Deutschland zunftmäßig betrieben wur-

[1]) Kesselbach, der Gang des Welthandels und die Entwickelung des europäischen Völkerlebens im Mittelalter. Stuttgart 1860. S. 229.

den. Die Zunftordnungen verlangten aber von dem, welcher ein Meister werden wollte, daß er auf Wanderschaft ausziehe und in verschiedenen Werkstätten und Schulen sich versuche. So schritt neben dem Warenzuge des Kaufmanns wol lange schon vor Dürer der Künstler die Straße über den Brenner Italien zu. Mehr als ein Kunstwerk Venedigs beweist auch heute noch die Anwesenheit deutscher Künstler in der Lagunenstadt an der Adria; geht doch ein deutscher Zug durch die ganze Kunst dieser Stadt während einer ganzen Epoche. Aber nicht minder sicher wissen wir, daß auch Künstler aus Italien den entgegengesetzten Weg wanderten. Aus Venedig, der Emilia, selbst aus Umbrien zogen sie nach dem Norden, nach Böhmen und bis nach Ostpreußen. Wir irren wol nicht, wenn wir uns diesen Verkehr von Leuten der Kunst und des Gewerbes als einen ziemlich lebhaften vorstellen. Sie wanderten von Herberge zu Herberge, sprachen in dieser und jener Werkstätte ein, wol auch nach Arbeit suchend, um sich die Weiterreise zu ermöglichen. Mancher mochte auch für längere Zeit bleiben oder machte sich ganz an einem Orte seßhaft. Was Wunder, wenn wir nun gerade bei uns in Tirol oft in den abgelegensten Orten, in den tiefsten Thälern Kunstwerke antreffen, welche sich als Arbeiten der Augsburger oder Ulmerschule erweisen oder solche, welche der Art entsprechen, wie sie z. B. Mi-

chael Wolgemut in seiner Werkstatt zu Nürnberg übte. Es wäre sicherlich gefehlt, wollte man da jederzeit annehmen, daß diese Werke etwa eingeführt worden seien. Es sind vielleicht ebensoviele derartige Bilder im Lande selbst entstanden, indem Künstler, welche diesen Schulen angehörten und durch Tirol zogen, etwa in einem Kloster oder sonst wo den Auftrag hiezu erhielten. Dann sehen wir wieder Fresken mit ausgesprochen giottesken oder auch sienesischen Charakter und unmittelbar daneben solche, welche oberdeutschen Meistern angehören. Wir werden es ferner auch nicht sehr auffallend finden, wenn wir in Tirol flandrische Formensprache und Compositionsweise schon um das Jahr 1445 treffen, wie im Kreuzgange zu Brixen, zu einer Zeit also, wo sie in dem übrigen Deutschland kaum eben Boden fassen konnte. Alles dies erklärt sich aus der Lage des Landes, aus seiner Stellung als Bindeglied zwischen Deutschland und Italien.

Kam nun der Fall vor, daß einer dieser fremden Künstler dauernd in Tirol Beschäftigung fand, — und daß es geschehen, beweisen die erhaltenen Monumente, zum Theil ausgedehnte Freskencyklen — so war es unausbleiblich, daß die in den tirolischen Werkstätten geübte Malweise auch von seiner fremden beeinflußt wurde, um so eher als ja der ganze Kunstbetrieb auf mehr oder minder hand-

werklichen, traditionell fortgepflanzten Schuleigenthümlichkeiten beruhte, die ja auch ohne weiteres mittheilbar sind.

Aber nicht bloß durch zuwandernde Künstler wurden deutsche und italienische Einflüsse mannigfaltiger Art der tirolischen Kunst vermittelt; es wanderten gerade ebenso Tiroler aus, um im Norden oder im Süden ihre Kenntnisse zu verwerten und Neues zu lernen. P. Selvatico berichtet in seinen scritti d'arte p. 34, daß sich unter den Schülern Squarciones auch Deutsche befunden hätten, und aus mehr als einem Grunde hat man Tiroler darunter vermuthet [1]). Andere bildeten sich wieder in den deutschen Kunstschulen in Augsburg, Ulm oder Regensburg aus. Die Spuren Zeitblomischer und Altdorferischer Schule finden sich in manchem Gemälde in Tirol und außerhalb Tirols, die man mit Sicherheit als einer einheimischen Schule resp. Werkstätte angehörig erkannt. Solche Schulen gab es zu Schwaz, Wilten und Stams, zu Sterzing und Brixen (Neustift), eine Pusterthaler Schule, eine Schule von Bozen und wieder eine andere zu Meran. Auch Trient zeigt lange Zeit in seinen Denkmälern locale

[1]) Vgl. Eitelberger im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. V. S. 326. Die graphischen Künste Bd. VI. S. 37 und Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 473.

Eigenthümlichkeiten. Aus leicht einzusehenden Gründen herrscht im Allgemeinen in Nordtirol der deutsche Einfluß bei weitem vor und tritt der italienische nur mehr vereinzelt auf; in Südtirol aber hat der italienische Einfluß, seitdem durch Giotto die italienische Malerei die deutsche überflügelte, das entschiedene Uebergewicht gehabt, wenn wir auch daneben wieder vereinzelt deutschen Kunstwerken begegnen. Die Gegenreformation führte den vollständigen Sieg der italienischen Malerei herbei.

Nachdem wir nun im Allgemeinen die Voraussetzungen kennen gelernt haben, unter welchen das Kunstleben in Tirol erblühte, nachdem wir gesehen haben, wie die verschiedensten Factoren auf die Ausübung und die Entwickelung der Kunst in unserem Lande bestimmend eingewirkt haben, gehen wir nun zu unserm eigentlichen Thema, zur kunstkritischen Betrachtung einer ganzen Reihe von Malereien vom Ende des 14. Jahrhunderts und dem Anfange und der Mitte des 15. Jahrhunderts über, welche sich in Bozen und Umgebung mehr oder minder gut erhalten bis auf unsere Tage gerettet haben.

Die Stadt Bozen, an dem Punkte gelegen, wo der italienische Handel den deutschen Boden betrat, zeichnete sich vor den andern tirolischen Städten schon früh durch ihren Handel und ihre Wolhabenheit aus. Deutsche und italienische Kaufleute begegneten sich hier; neben dem Venetianer, dem Lombarden und

dem Florentiner verkehrte hier der Augsburger und Nürnberger Kaufherr, welche hier ihre Warenhäuser hatten. Der Zöllner am Eisack — wir finden auch einen Maler mit der Stelle betraut — machte gute Geschäfte. Der Bozner Kaufmann selbst galt viel im damaligen Welthandel. Was der junge Kaufmann in Nord und Süd in seinen Lehr- und Wanderjahren gesehen und gelernt hatte, seiner Heimat kam es zu gute. Sicherlich war auch er bestrebt, es den reichen Kaufherrn Augsburgs, die bei ihm einkehrten, gleich zu thun an Pracht und Glanz so gut er konnte. Wie vieles von all dem Schönen, was in jenen Tagen geschaffen wurde, mag verschleppt oder zu Grunde gegangen sein? Vieles bezog man damals wol aus Deutschland oder Italien, aber auch in Bozen selbst erblühte eine Malerschule. Schon die große Anzahl von Malernamen, welche die Bücher und Urkunden der Stadt verzeichnen [1]), verbürgt uns das Vorhandensein eines reichen Kunstbetriebes, dem die Ueppigkeit der Bürger und die Festesfreude der Bevölkerung stets neue Aufgaben bot.

Wie sich aber das deutsche und das italienische Element in Handel und Wandel in Bozen kreuzte, so auch in der Kunst. Wer durch die sogenannte Laubengasse der Stadt geht und die Häuser derselben näher betrachtet, wird bald gewahr werden, daß hier

---

[1]) Vgl. R. Fischer l. c.

der Holzstil des deutschen Patrizierhauses ganz eigenthümlich verquickt ist mit einer sonst mehr italienisierenden Bauweise. Gehen wir von der Laubengasse zu der nahen Pfarrkirche. Da steht der berühmte, altersschwache Thurm, der Stolz der Bozner. Er ist gothisch, aber nicht deutsch gothisch und nicht italienisch gothisch, von beiden etwas. Er sieht sich fast wie eine gelungene Ironie an. Man denkt unwillkürlich an die „gothische" Kuppel des Mailänder Domes. Rechts neben dem südlichen Eingangsthore in die Pfarrkirche steht unter einem Tabernakel eine Madonnenstatue, die uns in ihrem ganzen Charakter pisanisch anmuthet. Desgleichen die Sculpturen am Aeußern des Chores auf der Nordseite, ebenso eine Gruppe, die Krönung Marias darstellend, oberhalb des Haupteinganges in die Pfarrkirche von Terlan. Nicht minder deutlich zeigen die uns erhaltenen Malereien dieser Gegend dieses Wechselspiel beider verschiedenen Kunstrichtungen und die größere Menge des Erhaltenen verschafft uns auch einen genaueren Einblick in dasselbe. Solche Malereien finden wir noch in zwei kleinen Kirchen, jener von St. Johann im Dorfe der Gemeinde Zwölfmalgreien und jener in St. Martin in Campill bei Bozen; dann in der Pfarrkirche von Terlan. Auf die schon allbekannten Fresken des Schlosses Runkelstein des nähern einzugehen, dieser Arbeit überhebt mich

die vortreffliche Monographie von Ig. V. Zingerle und J. Seelos, und so beginne ich meine Untersuchung zunächst mit den Malereien im Chore der Pfarrkirche zu Terlan. Zur nähern Begründung dieses meines Vorganges muß ich aber vorausschicken, daß ich diese Malereien keineswegs für wesentlich älter halte als jene in St. Johann im Dorfe. Ich beginne aber deshalb mit ihnen, weil sie stilistisch einer Kunstrichtung angehören, welche durch jene in den Malereien von St. Johann im Dorfe vertretene, in der Folge für längere Zeit fast ganz verdrängt wurde, wir es also in gewisser Beziehung allerdings mit einer ältern Formensprache zu thun haben. Dann aber bilden die Malereien von St. Johann im Dorfe, von St. Martin in Campill und jene des Hauptschiffes in Terlan kunstgeschichtlich eine zusammenhängende Folge, die ich nicht trennen wollte.

Die Malereien im Chore der Pfarrkirche zu Terlan.

Es ist ein sehr bedenkliches Unternehmen, an das ich gehe, wenn ich dem gegenwärtigen Zustande dieser Malereien gegenüber an eine kunstgeschichtliche Würdigung derselben denke, und mehr als einmal erwog ich den Gedanken von diesen Malereien bei meinen Untersuchungen gänzlich abzusehen, da die schließlichen Resultate doch zum größeren Theile recht unsichere

werden müssen. Eine berufenere Stimme als die meine hat im Boten für Tirol und Vorarlberg schon einmal bittere Klage geführt über den traurigen Zustand, in dem sich diese Malereien jetzt befinden. Aber was hilft dies Alles? Müssen wir nicht fast täglich immer wieder von Neuem sehen, wie die heillose Phyloxera renovatrix die gründlichsten Verwüstungen anrichtet. Es ist traurig aber dennoch wahr, der sonst so hochconservative Tiroler ist den alten Kunstwerken gegenüber einmal außerordentlich neuerungssüchtig. Von der Heiligkeit dieser Werke, die unsere Väter als Ausdruck ihres Denkens und Fühlens uns hinterlassen haben, scheint ihm noch keine Ahnung aufgedämmert zu sein, sonst könnte man eine solche Restaurierung doch nimmermehr dulden. Difficile est satiram non scribere. Die letzte Schuld an all diesen pietätlosen Verwüstungen trifft immer noch das Publicum, das ihnen wie einer Sache, die es gar nichts angeht, vollständig passiv gegenüber steht. Tirol hat in Terlan eines seiner schönsten aus den letzten Zeiten des Mittelalters erhaltenen Werke fast gänzlich und für immer verloren.

Will nun der Kunsthistoriker ein in der Weise restauriertes Werk zum Gegenstande seiner Untersuchungen machen, so kann er gar nicht vorsichtig genug sein. Man bedenke nur, gerade hier im Chore von Terlan wurde sozusagen unter den Augen des Conservators Atz ein Engel restauriert, wo darunter

doch ein heiliger Georg war. Und doch ist es schwer, den Gedanken, noch die Spuren des alten Meisters aus dem Modernen herauszufinden, gänzlich aufzugeben. In der Composition, in der Zeichnung im Allgemeinen, in der Auffassung des Ganzen könnten sich solche Spuren vielleicht doch noch finden. Da und dort hat der restaurierende Maler vielleicht aus Gewissenhaftigkeit — nein, aber doch aus Bequemlichkeit den ursprünglichen Charakter weniger geändert. So muß der Kunstforscher die Brosamen, die von dem reichen Male unter den Tisch gefallen sind, auflesen, um noch ein Bild von dem Geiste und dem Schaffen des alten Meisters zu erhalten. Vielleicht ist es nur ein trügerisches Bild, vielleicht auch ein Körnchen Wahrheit dabei. Versuchen wir es und überlassen wir das Urtheil andern.

Die Pfarrkiche zu Terlan, im gothischen Stile, doch in sehr breiten Verhältnissen angelegt, ist der Gottesmutter geweiht. Das Innere der Kirche ist über und über mit alten Malereien geziert, die jedoch in ihrer Anordnung im Allgemeinen keinen bestimmten Plan aufweisen. Ihre Gegenstände beziehen sich fast ausschließlich auf die Verehrung und auf die Legende Marias. Derselbe Gegenstand kehrt aber oft mehrfach wieder, eine Folge der Art der Entstehung dieser Malereien zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern. Uns beschäftigen nun zunächst nur die Gemälde im Chore des Gotteshauses.

Die Gemälde in den neun Schildbögen, welche nach obenhin den Chor abschließen, stellen in einer bestimmten Ordnung Scenen aus dem Leben Marias dar, und zwar rechts von der Schlußwand beginnend, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, dann links vom Anfange des Chores gegen die Schlußwand sich fortsetzend, die Flucht nach Aegypten, die Rückkehr aus Aegypten, einen Besuch bei Elisabeth (?) und Christus im Tempel lehrend, endlich an der Schlußwand selbst, Christus im Grabe stehend zwischen Maria und Johannes, daneben die Leidenswerkzeuge.

So viel sich noch erkennen läßt, scheinen alle diese Gemälde von einem und demselben Meister zu sein. In der Composition beschränkt er sich immer nur auf das Nothwendigste, auf das, was zur vollen Klarheit der dargestellten Handlung unumgänglich erscheint. Die Figuren sind im Allgemeinen wenig bewegt, doch völlig sicher und ungezwungen hingestellt und zur dargestellten Handlung in Bezug gesetzt. Die Proportionen sind eher gedrungen als schlank zu nennen. In den Köpfen offenbart sich heitere Ruhe und stille Größe. Maria selbst ist meist zart empfunden und von einer edlen Jungfräulichkeit. Eigenthümlich ist die Behandlung der Gründe. In der Flucht nach Aegypten, in der Rückkehr aus

diesem Lande und in dem Empfange bei Elisabeth spielt sich die Handlung vor etwas schematisch gebildeten Palmenbäumen ab; die Bilder, Jesus im Tempel lehrend, die Verkündigung, der Besuch bei Elisabeth zeigen die Architekturen durchwegs in den Formen der italienischen Gothik, von architektonischem Raumgefühl ist aber so wenig die Rede als von Perspective; die beiden Bilder, welche die Geburt Christi und die Anbetung der Könige darstellen, haben landschaftliche Gründe, mit hohem Horizonte, wenn der Ausdruck erlaubt ist, wo von eigentlicher Linienperspective nur wenig zu merken ist. In diesen zwei letzteren Bildern ist auch die Handlung eine belebtere. Sehen wir uns die Geburt Christi näher an. Vor einer Strohhütte, die rechts in der mit einzelnen, conventionell gehaltenen Sträuchern besetzten Gegend steht, liegt das Kind in einem Weidenkorbe. Ein recht irdisches, unruhiges Kind. Das linke Füßchen streckt es aus dem Körbchen heraus, als wollte es den Versuch machen, aus demselben herauszusteigen zu seiner Mutter, den rechten Fuß aber hat es mit dem kleinen rundlichen Händchen an der großen Zehe gefaßt und zieht ihn an sich. Die ganze Bewegung ist von einer eigenthümlichen Frische und auf das glücklichste dem Leben abgelauscht, ebenso die beschwichtigende, zärtliche Haltung und Geberde der Gottesmutter. Mehr nach vorne bereiten zwei Frauen sorgsam das Bad für das Kind, und daneben

sitzt Josef etwas tiefsinnig das Haupt auf einen Krückenstock gestützt. Links von der Hauptgruppe, etwas mehr gegen rückwärts und deshalb auch kleiner gebildet, sehen wir Hirten bei ihrer Herde, welche der Freude über die frohe Botschaft in naivster Weise Ausdruck geben. In der Anbetung der Magier sehen wir nicht minder, wie der Meister auch reicheren und bewegteren Compositionen gerecht zu werden wußte. Hier sind besonders auch die Opfergaben mit vieler Liebe behandelt.

Gehen wir nun vorläufig weiter. An den Fensterwänden sind unter den Darstellungen der Schildbögen in lebensgroßen Figuren die Apostel und Evangelisten Matthias, Jacobus maior, Philippus, Jacobus minor, diese vier in Halbfiguren, dann Andreas, Thomas, Matthäus, Petrus und Paulus, Simon, Thaddäus und Bartholomäus unter gemalten, polychromen, gothischen Tabernakeln dargestellt, während wieder unmittelbar unter diesen Gemälden, aber in grau in grau gehaltenen Tabernakeln mit flachen Bögen, theils paarweise, theils einzeln folgende Heilige in Unterlebensgröße dargestellt sind: S. Christophorus, S. Achatius Bischof, S. Vitus, SS. Erasmus und Eustachius, SS. Magnus und Pantaleon, S. Margaretha, SS. Blasius und Georg, SS. Magnus Abbas und Cyriakus, SS. Barbara und Katharina.

Diese Heiligen stimmen im Charakter der Darstellung mit den Malereien in den Schildbögen überein. Die Haltung ist bei allen eine sichere und ruhige, der heilige Georg, eine Figur, die durch Restaurierung etwas weniger gelitten hat als die andern, steht etwas breitspurig da, die Zeichnung der Figur ist sicher, die Umrisse breit, die Proportionen, wie auch bei den übrigen, ziemlich gedrungen. Eine gewisse keusche Strenge des Ausdruckes zeichnet alle Gestalten aus, womit sich besonders in den heiligen Jungfrauen Zartheit und Anmuth verbindet. Die Kopfformen sind rundlich. Das reiche, fließende Haar der weiblichen Gestalten wird durch eine Stirnbinde festgehalten. Die Augenbrauen sind flach geschwungen und nur zart angedeutet, das obere Augenlid ist noch etwas gesenkt. Die Nasen sind scharf gezeichnet und gerade. Eigenthümlich ist den Figuren auch der kleine, fest gefügte Mund und die etwas schmalen Schulterpartien. Die Füße sind meistens bis auf die Zehen versteckt, wo sie zum Vorschein kommen, sind sie mit einigem Geschick behandelt. In langen, schwungvollen Falten fließt die Gewandung, der eine gewisse Breite eigen ist, den Körper hinab.

Dem gleichen Meister muß ich dann, als im Stile mit den vorhergenannten Werken übereinstimmend (von den einen, den zwei erstgenannten, scheint es wenigstens) noch folgende Gemälde im Chore zuschreiben: den Tod Marias, das Be-

Terlan.

Tafel 1.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Krönung Mariens.

Seite 21.

gräbnis Marias, die Mater gloriosa, Maria als Beschützerin der Christenheit und das vorzüglichste aller dieser Gemälde, die Krönung Marias. Die drei ersteren sind durch die Restaurierung gänzlich modernisiert. Das vierte zeigt in der Anordnung noch eine große Gebundenheit, befriedigt aber wieder andererseits durch die oft große Schönheit mehrerer Köpfe. Vortrefflich, wie gesagt, und durch die Restaurierung vielleicht neben dem heiligen Georg am wenigsten mitgenommen, ist die Krönung Marias. Unter einer phantastisch reichen Architektur, einem ganzen Conglomerat von gothischen Baldachinen, die von sehr schlanken Säulchen, wie sie sonst besonders in französischen Miniaturen und auch in Terlan noch auf dem Gemälde, den Tod Marias darstellend, sich finden, getragen wird, sitzen auf einem gothischen Throne, hinter welchem fünf reizende Engelchen einen bunt gestreiften Teppich halten, Christus als König des Himmels und in zarter, fast schüchterner Wendung gegen ihn gekehrt Maria. Christus ist im Begriffe, seiner Mutter die Krone auf das Haupt zu setzen. Der Ausdruck seines edel geformten Gesichtes ist der des milden Ernstes. Voll Zartheit und himmlischer Grazie ist die mädchenhaft-jugendliche, sinnige Gestalt Marias. Die gefalteten, feinen Hände hat sie etwas erhoben, das von reichem, blondem Haare umflossene Haupt leicht gesenkt. Das Gesicht zeigt eine feine, rundliche Form

mit freier, klarer Stirne, fein geschwungenen und nur zart angedeuteten Augenbrauen. Welche Holdseligkeit und Grazie liegt nicht in diesem Munde und in der feinen Linie, welche das runde Kinn mit den zart gebildeten Wangen verbindet. Ungemein zart ist weiter ihre ganze Körperbildung. Die Gelenke der Hände sind kaum angedeutet. Ihr Gewand fließt in einfachen, langen, schwungvollen Falten abwärts, nicht ohne daß ihre zarte, jugendliche Gestalt sich in demselben ausprägen würde. In der Gewandung des Christus macht sich jedoch schon ein und das andere mehr gesuchte Motiv geltend, wie wir solche z. B. auch an dem Gemälde der Anbetung der Magier finden.

Der Meister steht eben nicht mehr ganz unbefangen auf dem Boden jener Maler, welche in der ruhigen und geschäftsmäßigen Wiederholung ihres gemeinsamen Schulgutes, wie es die Blüthe der deutsch-gothischen Malerei charakterisiert, ihr Genügen finden. Zwar ist er im Allgemeinen allerdings noch einer der Ihrigen, aber eine gewisse Unruhe hat sich doch schon seiner bemächtigt.

Ein Tiroler ist er nicht. Sollte man sein Vaterland näher bestimmen, so ist er ein Oberdeutscher und zwar gehört er der Salzburger Schule an. Verschiedene Einzelnheiten sowol, als auch der Gesammtcharakter seines Stiles verrathen ihn als solchen. Dahin gehört einmal durchgängig seine Auffassung des Figürlichen, die mehr gedrungenen als

Terlan.

Tafel 2.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Mater Gloriosa.

Seite 23.

schlanken Proportionen, die im Verhältnis zur übrigen Gestalt etwas großen Köpfe seiner männlichen Gestalten, Kennzeichen, die allerdings die Tiroler Schule mit der Salzburgischen gemein hat. Dazu kommt aber dann noch der milde Ernst des Ausdruckes und vor Allem die Auffassung der Mutter Gottes, wie wir sie in der Verkündigung, in der Krönung Marias, in der Mater gloriosa u. s. w. sehen. Es ist überall dieselbe mädchenhaft-jugendliche, holdselige Gestalt mit leicht geneigtem Köpfchen und je nach Umständen mit zum Beten gefalteten Händen, wie wir sie in gleichzeitigen oder wenige Jahrzehnte jüngeren Gemälden der Salzburger Schule wieder finden. Ja zu allem Ueberfluß sehen wir hier in Terlan Maria mehrmals in einem weißen Mantel dargestellt, der mit eigenthümlichen blauen Zeichen besät ist, die offenbar ursprünglich Kornähren waren, wie wir dies auf Bildern des Nationalmuseums zu München sehen, die aus Salzburg stammen und wie es auf Salzburgischen Bildern überhaupt häufig vorkommt. Der Restaurator hat die verblaßten Zeichen offenbar nicht mehr verstanden. Auch noch auf einen andern Unterschied der Tiroler und der Salzburger Schule muß ich hinweisen. Die Tiroler Maler lieben in den Köpfen ihrer Figuren große, gebogene Nasen, während wir in der Salzburger Schule dieser Zeit und auch bei unsern Meister gerade und ebenmäßig geformte Nasen treffen.

Es ist aber daneben recht wol möglich, daß sich dieser Meister längere Zeit in Tirol, speziell in Südtirol aufgehalten hat. Denn er zeigt auch deutliche Spuren italienischen Einflusses. Dahin will ich nicht rechnen die vielfach in musivischer Art decorierte Umrahmung mancher der Malereien, die musivischen Füllungen der Pinakel u. s. w., die allerdings ganz ähnlich der von den Giottesken so vielfach verwendeten Decorationsart ist. Giotto und seine Schule mögen diese Art in letzter Linie von den Cosmaten überkommen haben, bei unserm doch wesentlich deutschen Meister braucht man aber nur an die ganz ähnliche Decorationsart, wie sie sich in der Glasmalerei besonders der ältern Zeit findet, zu denken, um einen vollkommen ausreichenden Erklärungsgrund dafür zu haben. Aber in der Behandlung der architektonischen Details zeigt er sich ganz und gar in der spielenden Art befangen, wie sie der italienischen Gothik eigen ist. Unter italienischem Einflusse mag sich dann weiter unser Meister auch die Macht des Ausdruckes, die Kraft, mit der er zuweilen die Figuren in vollen und reichen Bezug zu einander und zum Ganzen des Gegenstandes der Handlung zu bringen weiß, errungen haben, wie wir dies in einzelnen seiner Bilder, z. B. in der Verkündigung, der Heimsuchung und sonst finden. Allerdings muß dabei wieder bemerkt

werden, daß er dennoch nicht über den tiefen und reichen Ausdruck des Gefühlslebens hinausgeht, sowie es auch auffallend bleibt, daß er von einer weiter gehenden Individualisierung der Gestalten fast gänzlich absieht und es bei jenen mehr schüchternen Versuchen der oberdeutschen Schulen seiner Zeit hierin bewenden läßt.

Ueber das Colorit und das Technische der Malweise dieser Gemälde noch etwas bestimmteres zu sagen, erscheint unmöglich. Im Ganzen genommen scheint das Colorit ein vorherrschend helles und kühl gestimmtes gewesen zu sein.

Nach dem Gesagten dürfen wir in diesem Maler, den wir den Terlaner Meister der Krönung Marias nennen wollen, sein eigentlicher Name ist unbekannt, einen der bedeutendsten Meister der Salzburger Schule sehen, dessen Werke noch überdies zu den frühesten gehören, die uns aus dieser Schule bekannt sind. Die meisten, jedenfalls die vorzüglichern derselben gehören den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts an. Unsere Gemälde aber müssen, wenn man anders zugesteht, daß der Chor der Kirche vor dem Schiffe gemalt worden — und das Gegentheil ist wenigstens gegen den Gebrauch — vor 1407 entstanden sein, denn dieses Datum tragen die Malereien des Schiffes. Bevor wir aber zur Besprechung dieser und der übrigen Malereien der Kirche übergehen, haben wir uns nach den Vorläufern derselben um-

zusehen, die wir in St. Johann im Dorfe bei Bozen und in St. Martin in Campill finden werden.

1. Kunstdenkmale Südtirols, III, 128/

Die Wandgemälde in St. Johann im Dorfe.

Die Stadt Bozen ist durch die Gemeinde Zwölfmalgreien wie von einem Gürtel umschlossen. Diese Gemeinde zerfällt wieder in verschiedene Compartimente, deren jedes seinen besondern Namen hat. In einem derselben, schlechthin „das Dorf" genannt, treffen wir das Kirchlein St. Johann, das in einem engen Gäßchen oder besser gesagt, in einem abgelegenen Winkel sein verborgenes Dasein führt. Das Kirchlein ist eines der ältesten der Gegend. Bonelli in seinen Monumenta ecclesiae Tridentinae vol. II. pars alt. pg. 331 verzeichnet die Stelle: Anno 1180. 7. Maii Salomon episcopus Tridentinus consacrat ecclesiam S. Joannis in Villa prope Bulsanum ecc., eine Angabe, mit der auch andere alte Quellen im Wesentlichen übereinstimmen. Die Anlage ist eine romanische und der Thurm über dem Chore aufgesetzt. Die Decke ist vermuthlich ehemals flach und aus Holz gewesen, später wurde sie durch ein spitzbogiges Tonnengewölbe ersetzt. Vielleicht geschah dies nach dem großen Brande von Bozen im Jahre 1291, von welchem eine alte, bis zum Jahre 1366 heraufreichende Bozner Chronik erzählt. Im Innern ist

das Kirchlein architektonisch ungegliedert und das Langhaus teppichartig mit Wandgemälden geziert. Auch das Gewölbe entbehrt nicht des malerischen Schmuckes. Das Vintlerische Familienwappen, das sich mehrfach in den ornamentalen Bändern, welche die Gemälde einrahmen, findet, bringt diese Malereien in Zusammenhang mit dieser kunstsinnigen Familie, die auch die bekannten Fresken in ihrem Schlosse Runkelstein bei Bozen herstellen ließ. In ihrem Auftrage sind also auch die Gemälde in der Kirche St. Johann im Dorfe ausgeführt worden. Leider war es auch ihnen, wie so vielen andern in und außer Tirol, nicht vergönnt, unverändert durch Restaurierung auf uns zu kommen. In ganz roher Weise sind dieselben, wie es scheint im vorigen Jahrhundert schon, übermalt worden. Manches ist denn auch recht übel zugerichtet. Aber eben diese rohe, schleuderische Art der Uebermalung, die sich hauptsächlich darauf beschränkte, die mehr verblaßten Farben wieder aufzufrischen, das andere aber glücklicherweise mehr oder minder unberührt ließ, läßt doch wieder vieles von ihrem ehemaligen Zustande erkennen. Zum Theil ist auch die hineingemalte Farbe wieder verschwunden. Eine genauere Untersuchung insbesondere dieser Stellen zeigt, daß die Technik, die der alte Meister anwandte, nicht eine eigentliche Freskotechnik in unserm heutigen Sinne war. Man trifft Stellen, wo die Farbe allerdings

mit dem Malgrund fest verbunden und in denselben eingedrungen scheint, dann aber wieder solche, wo dies keineswegs der Fall ist und Temperafarben verwendet zu sein scheinen, die auf den Grund einfach aufgetragen wurden. Wir haben es also wol mit einer gemischten Technik zu thun, in der wir auch dann die Fresken in S. Martin in Campill und die meisten im Langhause der Pfarrkirche zu Terlan ausgeführt finden. Die Palette ist eine beschränkte. Gelb, ein lichtes Roth, Grün, Violett und ein lichtes Blau, welches letztere wol am meisten verblaßt war, und daher vorzüglich neu aufgesetzt wurde, sind die vorherrschenden Farben. In den Grund eingerissene Umrisse oder gar mit einem Stempel eingepreßte Formen, wie an manchen der ältern Wandgemälde im Kreuzgange zu Brixen, finden sich nicht. Die Umrisse sind hier vielmehr fest und breit in brauner Farbe mit dem Pinsel gezogen. Die Colorierung ist eine illuminierende, innerhalb welcher Schatten durch einfache Pinselstriche angegeben werden, eine Malweise, die von den Bilderhandschriften des spätern Mittelalters direct auf die Ausführung solcher Fresken übertragen wurde. In den Fleischpartien ist eine Modellierung durch graugrüne Untermalung versucht. Es sei gleich hier erwähnt, daß die Gründe der Gemälde hier, wie in St. Martin in Campill und auch in den der gleichen Richtung angehörigen Malereien in Terlan, ein gleichmäßiges dunkles Blau zeigen.

In den vorkommenden Architekturen ist die Linearperspective ganz unzulänglich nach dem bloßen Augenmaße und bei verschiedenen Gebäuden auf demselben Bilde auch stets aus verschiedenen Augenpunkten versucht; von Luftperspective ist natürlich keine Spur vorhanden.

Gehen wir nun in eine nähere Erörterung der einzelnen Gemälde ein. Ihrem Gegenstande nach beziehen sich dieselben auf die Legende Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten und zwar ist die Anordnung eine derartige, daß an der rechten Wand vom Chor aus beginnend vier Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers und an der linken Wand wieder vier Scenen aus dem Leben des heiligen Johannes des Evangelisten dargestellt sind. Die in den Malereien vorgeführte Handlung wird immer durch eine unter jedem einzelnen Bilde befindliche Inschrift erklärt; so lesen wir unter dem ersten Gemälde vom Chor aus rechts ... **hie zachariam von got liebin maer, wie in irem alter elizabet von im iohannem gebaer.** Die in dieser Inschrift bezeichnete Handlung geht in einer Halle vor sich, welche sich nach vorne in Rundbogen öffnet. Nach oben schließt sie rechts mit einem Halbkuppeldach ab. Das Innere zeigt an der Decke quadratische Felder, die mit rosettenförmigen Knöpfen verziert sind. Rechts sehen wir Zacharias in weißem Unterkleide und blauem

Mantel vor einem Altar knieen und von einem Engel mit Spruchband die Botschaft empfangen. Links von ihm in dem Felde des zweiten Bogens stehen würdevolle, doch wenig beleble ältere, weißbärtige Priestergestalten und mehr nach rückwärts zu wieder andere von mehr jugendlichem Aussehen. Unter dem zweiten Bilde der Folge lesen wir: **hie wirt der heilig iohannes von elizabet geborn.** Im Hintergrunde eines Gemaches ist die Wöchnerin im Bette sitzend dargestellt. Bis unter das Kinn ist sie ganz in Weiß gehüllt. Die Bettdecke stellt ein Pfellel dar. Hinter dem Bette stehen zwei Frauen; die eine in weißem Gewande reicht der Wöchnerin das in Windeln eingewickelte ganz starre Kind, die andere in lichtes Roth gekleidete Frau hält eine Schüssel in der Hand. Im Vordergrunde sind zwei auf dem Boden sitzende Dienerinnen, in Blau und Weiß gekleidet, damit beschäftigt, dem Kinde ein Bad zu bereiten; eine derselben prüft mit dem Finger die Temperatur des Wassers. Durch die Thüre links ist eben eine Dienerin eingetreten, die einen Wassereimer in der Hand hält und ihrer Freude in einer sehr eckigen Bewegung Ausdruck gibt. Durch eine Wand mit einer Thür von dieser Haupthandlung getrennt, sehen wir die Küche, wo eben eine Magd am Herde beschäftigt ist.

Die Inschrift unter dem dritten Bilde lautet: **. . . . ie nach der alten e man das kind wesnaiden**

wolt -¦- zacharias mocht nicht reden schreib iohannes man in nennen solt.

Unter einer Halle, die ganz und gar in der Weise der giottesken Architekturen ausgeführt und auf musivische Art geschmückt ist, steht rechts Zacharias in blauem Mantel und weißem Unterkleide neben einem Pulte und schreibt auf ein Blatt, das er in Händen hält, den Namen **iohannes**. Sein Ausdruck ist der ruhigen Sinnens, die Stirne ist etwas gefurcht, ein langer wallender Bart rahmt das Gesicht ein; die ganze Haltung ist frei und würdig. Ihm gegenüber und etwas gegen die Mitte zurück sehen wir einen Jüngling in grünem, unten roth verbrämten Unterkleide und blauem Mantel, dem das Staunen über das, was geschieht, buchstäblich in alle Glieder gefahren ist. Er zeigt ein edles, in der Form mehr rundliches Gesicht, das von reichem Lockenschmucke umrahmt ist. Links von ihm und ganz im Vordergrunde sitzen zwei Priester in weißen und gelben über das Haupt gezogenen Mänteln, welche die Ceremonie der Beschneidung vornehmen; der eine, welcher das Kind in dem Schoß hält, sitzt in ruhiger Haltung da, während der andere sich in einer sehr gewaltsamen Biegung des Körpers gegen Zacharias wendet und im Gesichte einen erregten Ausdruck zeigt. Das nackte Kind ist gerade so steif und gänzlich schematisch behandelt, wie auf der vorhergehenden Darstellung. Hinter dieser Gruppe, mehr gegen den

Hintergrund zu, sehen wir noch eine andere, bestehend aus zwei weiblichen Gestalten und einem Priester, welche ihrem Staunen über das Wunder deutlichen Ausdruck geben[1]).

Das vierte Bild der Reihe, dessen Inschrift fast vollständig zerstört ist, stellt Johannes predigend in der Wüste dar. Zwei ganz unbeholfen geformte Felsen, zwischen denen sich ein Thal öffnet, sollen uns letztere versinnbildlichen. Johannes selbst steht zu äußerst links im Bilde in steifer, gänzlich unbewegter Haltung; in ganz gleicher Weise sehen wir Christus am andern Ende. Zwischen beide ist das unterschiedliche Volk gelagert, zu einen formlosen Klumpen geballt. Christus und Johannes, diese Eckpfeiler der Composition, sind fast noch ein Mal so groß als diese Männlein und Weiblein; in gleichem Maßstabe mit ihnen sind dann aber wieder zwei Jünger gestaltet, die sich anbetend von der Volksschar weg zu Christus hin wenden. Die beiden Felsen, auf deren Spitze je eine Burg steht, sind mit ährenförmigen Gesträuche bewachsen. Vor einer der Burgen hält ein kauernder Ritter Wache.

Halten wir nun vorläufig etwas inne und betrachten wir uns diese vier Gemälde auf ihre stilistischen

---

[1]) Abgebildet in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale zu einem Aufsatze von R. Lind über diese Malereien, Jahrgang XIX. S. 222. Vrgl. auch, Meßmer ibid. II. S. 59.

Eigenthümlichkeiten hin etwas näher. Auf dem ersten Blick werden wir uns sagen, daß dieselben einen ganz entschieden giottesken Charakter zeigen, während das deutsch-gothische Element dagegen außerordentlich zurücktritt. Giottesk sind durchaus die architektonischen Gründe, in welche die Figuren eingezwängt sind und die überall den spielenden, durchaus mehr dekorativen Charakter zeigen, der für die italienische Gothik bezeichnend ist. Giottesk ist ferner die Behandlung der Gewänder mit ihren breiten, steil abfallenden Massen, ihren vorherrschend geraden Abschlüssen, überhaupt mit ihrer zuweilen fast sackartigen Anordnung. Eigentlich giottesk ist auch der ganze Charakter dieser Compositionen als solcher, die ganze Auffassung der Gemälde, deren ausgesprochenes und einziges Ziel es ist, zu erzählen und nichts als zu erzählen. Der Ausdruck des Gefühlslebens tritt dagegen gänzlich zurück. Die Haupthandlung, die sich in möglichst klarer, bestimmter Weise in wenigen Personen abspielt, erhält noch dadurch eine Steigerung, daß sich ihre Reflexe in einer im übrigen mehr oder minder unbetheiligten, enge zusammengruppierten Assistenz darstellen. Unter dem Einflusse der italienischen Malerei steht auch das Streben in diesen Bildern, den Figuren Charakter zu verleihen, wobei wir allerdings sofort hinzusetzen müssen, daß die Erfindungsgabe des Meisters in dieser Richtung eine sehr beschränkte ist.

Doch gelingt ein und der andere gute Gedanke. Der würdevolle Greis Zacharias auf dem ersten und dritten Bilde, der temperamentvolle Jüngling ebenfalls auf dem dritten Bilde sind auch in dieser Beziehung ganz anerkennenswerte Leistungen. Auch den Johannes auf dem vierten Bilde suchte der Maler durch sein ganzes zottiges Aussehen und die auffallende Magerkeit der Arme und Beine als Wüstenmann zu kennzeichnen.

Andere gemeinsame Stileigenthümlichkeiten erkennen wir in dem derben Knochengerüste der Köpfe, die zugleich ein eigenthümlich flaches, steil abfallendes Hinterhaupt zeigen, in den großen und scharf gebogenen Nasen, in einer conventionellen Behandlung der Haupt- und Barthaare. Weiters zeigen alle diese Gemälde in ihren Architekturen wenigstens das Bestreben, den Anforderungen der Perspektive gerecht zu werden, ja wir treffen Motive, deren Lösung für jene Zeit eine große Schwierigkeit sein mußte und denen der Maler leicht hätte aus dem Wege gehen können. Er that es nicht, wobei er sich aber allerdings zu viel zutraute. Perspektivische Aufgaben im Figürlichen vermeidet er dagegen sorgfältig auch da, wo die Composition förmlich zu Verkürzungen aufforderte.

Sehen wir also allen diesen Gemälden einen gemeinsamen giottesken Charakter aufgeprägt und mit diesem andere durchgehende Stileigenthümlichkeiten

verbunden, die mehr dem localen Schulcharakter entsprechen, so kann sich der aufmerksame Betrachter dieser Malereien doch nicht bei dem Gedanken beruhigen, daß auch alle diese Gemälde von einer Hand seien. Vergleichen wir z. B. das dritte Bild mit dem vierten, so erscheint es geradezu unmöglich, daß beide vom gleichen Meister ausgeführt sein sollen. Der Abstand ist ein zu großer. Auf dem ersteren eine bewegte Composition in der Empfindung und in Ausführung ganz eingetaucht in den giottesken Geist; den feierlich ruhigen, würdevollen Greis Zacharias und in echt künstlerischem Contrast dazu den lebhaft bewegten, von Staunen ergriffenen Jüngling, in dessen Antlitz und in dessen ganzer Gestalt, wie sie aus dem edlen und doch so lebensvollen Wurf des Gewandes hervortritt, die innere Erregung ganz vortrefflich zum Ausdrucke gelangt. Auf dem andern aber eine steif hölzerne, in den verschieden gehaltenen Proportionen der sitzenden und stehenden Figuren an die Kindheit der Kunst gemahnende Composition, die an Erfindung und malerischer Anordnung gleich arm ist und nur im Allgemeinen, so zu sagen als Gattung, mit dem erstern Gemälde stilverwandt ist. Aber auch die andern Gemälde stehen dem Bilde der Namengebung des Johannes an innerer Belebung mehr oder minder nach. Nur das gemeinsame Schulgut ist allen eigen. Daraus schließen wir, daß wol nur das dritte der Gemälde von einem Meister ist,

in dem wir wol nach der Uebereinstimmung dieses Bildes mit den Bildern im Langhause der Pfarrkirche zu Terlan, insbesondere mit jenem, das die Beschneidung Christi darstellt, den Meister Stotzinger vermuthen dürfen, die andern drei aber im Wesentlichen von seinen Schülern ausgeführt wurden. Die Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Kunstbetriebes, die echt handwerksmäßige Theilung der Arbeit zwischen Gesellen und Meister erscheint mir eben an diesen Malereien ganz besonders ersichtlich. So erklären sich auch am leichtesten die oft ganz auffallenden Ungleichheiten in der Ausführung, Ungleichheiten die sich bei Betrachtung der folgenden Malereien noch mehren werden und deren sich auch an den bis jetzt betrachteten noch mehrere auch im Einzelnen finden. So sehen wir z. B. auf dem zweiten Bilde an der Dienerin, die zur Thür hereingetreten ist, einen dem ganzen Charakter dieser Malereien fremden Zug. Ihre in den Hüften stark ausgeschwungene Haltung, ihre mageren Körperformen, der zart und innig sein sollende Ausdruck des Gesichtes gemahnen neben der freien, natürlichen Haltung der übrigen Figuren auf den andern Bildern und neben der im Allgemeinen derbern Körperlichkeit derselben entschieden an den deutsch-gothischen Styl. Oefters begegnen wir auch einer verschiedenen Behandlung der Hände. Zwar charakterisieren sich dieselben durch-

gehends durch nur andeutungsweise wiedergegebene Gelenke, zeigen aber bald eine zartere, schlankere Bildung, bald sind sie wieder voller, runder gestaltet.

Gehen wir nun über zur Betrachtung der zweiten Reihe an der Wand links.

Die Gegenstände der Darstellungen gehören, wie schon gesagt, der Legende des Evangelisten Johannes an. Auf dem ersten Gemälde sehen wir das Wunder dargestellt, wie Johannes den Giftbecher segnet und zugleich zwei Todte zum Leben erweckt. Johannes, ganz jugendlich aufgefaßt, steht in der Mitte des Bildes vor dem im Zeitkostüm dargestellten Statthalter, der rechts auf einem Throne sitzt. Hinter ihm ein Mann ebenfalls in der Tracht vom Ende des 14. Jahrhunderts. Rechts sehen wir vor dem Thore einer Stadt zwei Männer in fast paralleler Lage neben einander liegen, welche ein dritter aufzurichten im Begriffe ist. Die Composition und manches Einzelne dieses Bildes zeigen den giottesken Einfluß, wie die frühern Gemälde und doch erinnert es wieder in andern an fast romanische Rohheit. Vor allem ist die Architektur, in der hier, wie auch auf dem nächsten Bilde, Zinnen als Bekrönung beliebt sind, äußerst massiv und plump. Der Thron ist auch im Maßstabe von den Gebäuden nicht unterschieden. Der Wuthausdruck des Königs sowie des Mannes hinter ihm, ist eine häßliche Fratze. Die Körperformen sind mager, die Bewegungen gespreizt,

die Proportionen schlank, die Köpfe klein und die Finger langgestreckt und oft auseinander gespreizt. In allen diesen Eigenschaften, wie auch insbesondere in der jugendlichen Auffassung des Heiligen sehen wir zum Theil deutsch-gothische Reminiscenzen. Gewandbehandlung und die Compositionsart sind aber giottesk.

Aehnlich ist auch die Darstellung auf dem zweiten Bilde. Johannes erweckt zwei Todte durch Auflegen seines Kleides. Wieder steht der fast mädchenhafte Heilige, der im Uebrigen eine ganz giotteske Gestalt ist, in der Mitte des Bildes. Mit einer leichten, die Mühelosigkeit und das Selbstverständliche seines Werkes gut charakterisirenden Wendung, weist er auf das Wunder hin, das Gesicht gegen den seitlich rechts auf einem Throne sitzenden Statthalter gewendet. Der Letztere hat die Arme in gespreizter Haltung auf die Beine gestemmt und blickt den Heiligen erstaunt an. Links liegen wieder in ganz gleicher Weise, wie auf dem ersten Bilde zwei jugendliche Männer. Ein dritter legt ihnen das sackartige Kleidungsstück auf und sie erheben sich. Diese Gruppe erinnert in allem an Deckenmalereien der Nordseite des Kreuzganges in Brixen (mittlere Arkade). Von der Architektur dieses Bildes gilt das zum ersten gesagte, im Allgemeinen auch vom Figürlichen. Johannes gleicht sich überhaupt ganz auffallend auf allen vier Bildern; er könnte von einer

Hand herrühren; nicht so das übrige. Nur dieses Bild ist dem ersten derselben auffallend verwandt und einigermaßen auch mit dem zweiten Gemälde der rechten Wand. Nur fehlen gegenüber dem erstern in Folge der verschiedenen Auffassung des sonst ähnlichen Gegenstandes die grimmassenhaften Wuthausbrüche. Unter dem Bilde lesen wir die Inschrift: (er) legt auf si sein gewant: da derstanden si vann dem tot sazchant (sogleich)[1].

Das dritte Bild der Reihe stellt uns die Scene dar, wie Johannes einem Bischof einen vornehmen Jüngling übergibt. Die verstümmelte Inschrift enthält die Worte . . . (ke)usch und rain solt behabn. Hier zeigt sich der Einfluß der italienischen Malerei wieder viel entschiedener in der Architektur sowol, die viel leichter und in italienischen Formen gehalten ist, als auch in den Formen der Figuren selbst. Johannes entspricht dem früher geschilderten. Der Ausdruck, wie er den Jüngling dem Bischofe mit der Weisung übergibt, ihn gut zu erziehen, ist sprechend, wenn die Bewegung auch hier wie immer etwas Verhaltenes hat. Dagegen haben die übrigen Figuren etwas Erstarrtes, besonders die sonst gut giottesken Diener, welche links und rechts in einen rundbogig geschlossenen Raum zu je zweien einge-

---

[1]) Abbildung in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, XIX. S. 222.

pfercht sind, wo sie sich wol auch nicht rühren könnten.

Im vierten Bilde fordert Johannes mit ernster, strafender Miene und Haltung vom Bischofe den Jüngling, (der nach der Legende inzwischen ein Räuber geworden), zurück. Der Bischof ist begleitet von einem jugendlichen Priester und einer ältlichen Frau mit runzeligen Zügen, denen besonders das kräftige, vortretende Kinn den Ausdruck der Strenge verleiht, vor das Thor seines Hauses getreten. Auch an ihm ist die entschuldigende, einen Vorwurf abweisende Handbewegung (oder will er von dem jetzigen Gewerbe des Jünglings nichts wissen?) anzuerkennen, wie auch das Erstaunen in den zwei Begleitern des Heiligen entsprechend dargestellt ist. Haltung und Bewegung der Figuren dieses Bildes sind überhaupt freier und natürlicher als insbesondere auf dem ersten und zweiten dieser Reihe.

Vergleichen wir nun auch noch diese vier Gemälde mit denen an der rechten Wand der Kirche. Zunächst bemerkten wir schon, daß sich auch in ihnen der Einfluß der italienischen Malerei vielfach zeigt, wie in der Composition, in der Gewandbehandlung mit ihren vorherrschend steilem Falle und geraden Schlüssen und dem Streben nach größern, das Ganze beherrschenden Massen, überhaupt in dem ganzen Ernste der Auffassung. Auch die andern jenen Gemälden gemeinsamen, mehr speziell tirolerischen Kenn-

zeichen, treffen wir hier wiederkehrend. Aber wie wir schon dort neben dieser Uebereinstimmung auch die Verschiedenheit der Gemälde im Einzelnen betont haben, so müssen wir dies hier noch im erhöhten Maße thun. Zwar hat die Gestalt des Evangelisten in diesen vier Gemälden durchweg etwas Uebereinstimmendes, sowie sie auch gerade mit dem Jünglinge auf dem dritten Bilde rechts eine nicht unbedeutende Verwandtschaft in der ganzen Auffassung und in der Darstellung zeigt, aber abgesehen davon, offenbaren diese vier Gemälde unter sich und gegenüber der rechten Seite sehr bedeutende Verschiedenheiten. Auf den in der Auffassung zum Theil fast noch romanischen, in den figürlichen Details deutsch-gothischen Charakter des ersten und zweiten Gemäldes haben wir schon hingewiesen. An der rechten Kirchenwand erinnert nur die Geburt des Johannes einigermaßen an diesen Charakter. Die zwei andern Gemälde aber sind unter sich in der Belebung des Einzelnen bedeutend von einander abweichend, doch nicht so, daß sie nicht deshalb von einer Hand sein könnten, wie sie auch in ihrem Gesammtcharakter besonders an das erste Bild rechts erinnern.

Die Malereien des Gewölbes, der Weltenrichter in einer Mandorla, die von Engeln gehalten erscheint, und die nimbierten Evangelistensymbole in Medaillons zeigen eckige zum

Theil auch plumpe Formen und sind ohne alles Interesse.

Es erübrigt uns nur noch, das ungefähre Alter dieser Malereien zu bestimmen. Die Stilverwandschaft des Gemäldes, das die Namengebung und Beschneidung Johannes des Täufers darstellt, mit dem Gemälde der Beschneidung Christi in Terlan, welches letztere einem Meister Hanns Stotzinger von Bozen inschriftlich zugeschrieben werden muß und 1407 vollendet war, könnte uns insoferne einen Anhaltspunkt für das Alter dieser Malereien abgeben, als wir unser Bild ebenfalls diesem Meister zuschreiben, der es vor den Malereien in Terlan gemalt hätte. Einen andern Anhaltspunkt gewährt uns aber das mehrfache Vorkommen des v. Vintler'schen Familienwappens in den ornamentalen Bändern, welche diese Gemälde einrahmen. Die Familie Vintler ist zwar schon im 12. Jahrhundert als in Bozen ansäßig nachweisbar, tritt aber erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts mehr in der Oeffentlichkeit hervor. Um diese Zeit gelangte Nikolaus von Vintler in den Besitz des Schlosses Runkelstein, und ließ dasselbe mit den bekannten Fresken schmücken. Zwar haben diese mit den Malereien in St. Johann im Dorfe keine eigentliche Stilverwandtschaft. Sie zeigen vielmehr eine Art, die noch deutlich an die Miniaturen in den Heldenbüchern erinnert. Es sind im Großen ausgeführte Arbeiten dieser Art, mit denen sie ja auch

den Gegenstand gemein haben. Mir ist es aber durchaus wahrscheinlich, daß der kunstsinnige Vintler auch unsern Malereien in St. Johann im Dorfe nicht ferne stand. Keinesfalls sind dieselben nach dem Jahre 1407 entstanden; ein Blick auf die diesem Jahre angehörigen Malereien in der Pfarrkirche zu Terlan genügt, um dies zu erweisen. Da aber die Familie Vintler in der Geschichte der Stadt Bozen erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts hervortritt, die Ertheilung eines solchen Auftrages, eine Kirche mit Fresken zu schmücken, aber doch nur von einer angesehenen Familie auszugehen pflegt, der dieselbe, wenn sie nicht schon vorher in der Oeffentlichkeit eine Rolle spielt, doch sicherlich in die Oeffentlichkeit bringen muß, gestattet nur die Annahme, daß *diese Malereien auch erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind.*

Die Wandgemälde in St. Martin in Campill.

In demselben Jahre, wie St. Johann im Dorfe wurde auch die Kirche *St. Martin in Campill* bei Bozen, am linken Eisakufer Rentsch gegenüber gelegen, geweiht, wie dies aus der schon oben angezogenen Stelle bei Bonelli, Monumenta ecclesiae Tridentinae Vol. II. pars alt. pg. 331 hervorgeht. Dieselbe lautet vollständig: anno 1180. 7. Maji Salomon episcopus Tridentinus consacrat ecclesiam

S. Joannis in Villa prope Bulsanum, 17. Sept. consacrat ecclesiam S. Pauli in Rentsch, eodem anno consacrat ecclesiam S. Laurentii in Rentsch et ecclesiam ad S. Martinum in Campill, ambas juxta Bulsanum. Der architektonischen Anlage nach stimmt diese Kirche mit jener in St. Johann im Dorfe in allem Wesentlichen vollständig überein. Da die Kirche nach einer an ihrer Außenseite befindlichen, allerdings jüngeren Inschrift im Jahre 1303 in Vigilia Assumptionis Mariae neu geweiht wurde, so dürfte diese Einweihung wol mit der Aufsetzung des spitzbogigen Tonnengewölbes in irgend einem ursächlichen Zusammenhange stehen. Nach derselben Inschrift ist dann die Kirche im Jahre 1728 renoviert worden. Ist nun damit die gänzliche Uebertünchung der Kirche gemeint, wie ja heute noch im Chore alte Malereien unter der Tünche verborgen, einer, wie ich höre, zu erwartenden Auferstehung entgegensehen, oder waren die Fresken des Langhauses niemals unter der schützenden Hülle des Kalkes und ist mit dem „renovata“ die Uebermalung derselben, die leider stattgefunden hat, gemeint, ich kann es mit Bestimmtheit nicht entscheiden, wenn auch das letztere das Wahrscheinlichere sein muß. Die Sache ist auch thatsächlich von geringem Belange. Gratulieren wir uns lieber, daß den neu auszugrabenden Malereien unter der Aegide des kunstsinnigen P. Archangelus Simeoner wol ein besseres Los beschieden ist. Der Zustand der

Malereien im Langhause ist ein ganz gleicher, wie jener der Gemälde in St. Johann im Dorfe und was ich von jenen in dieser Beziehung gesagt, gilt somit auch von diesen. Wir haben auch die gleiche technische Ausführung vor uns, nur scheint es mir, daß schon das ursprüngliche Colorit ein mehr harmonisches gewesen. Ebenso zeigen die Architekturen in den Gemälden jenen Charakter, den wir schon von den Gemälden der rechten Wand in St. Johann im Dorfe her kennen, wenn der störenden perspectivischen Fehler auch eher weniger geworden sind. Die Malereien sind teppichartig über die beiden Wände vertheilt, vier an der rechten und vier andere an der linken Wand und stellen Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dar. Gleichsam den Cyclus einleitend, ist an dem Bogen, der das Schiff vom Chore trennt, die Verkündigung dargestellt. Das Gewölbe ist, wie in St. Johann im Dorfe ebenfalls mit Malereien geschmückt, welche den Weltenrichter in einer Mandorla in der Mitte, und in den Feldern die vier Kirchenlehrer mit je einem Musikengel darstellen. Diese Felder sind gebildet durch ornamentale Bänder, die einerseits von der Mandorla zu den Stirn- und Langseiten gehen, andererseits durch solche, welche die Stirnseiten und Langseiten des Gewölbes begrenzen. Vierzehn Vierpässe in diesen Bändern enthalten Brustbilder von Propheten. Wenn wir nun zur Darstellung

des Einzelnen übergehen, so finde ich mich genöthigt, die Bemerkung vorauszuschicken, daß das größere dramatische Leben, das diese Compositionen gegenüber jenen in St. Johann im Dorfe bis auf einzelne Ausnahmen charakterisiert, mich in der Beschreibung derselben zwingt, öfters mehr ins Einzelne einzugehen, damit gerade dieses wesentliche Moment auch gebührend zur Geltung kommt, wenn auch dadurch meine Abhandlung keineswegs lesbarer werden wird. Der Kunsthistoriker kann aber, zumal bei dem Mangel an Illustrationen, dieser Ausführlichkeit nicht entbehren.

Beginnen wir also mit dem Gemälde am Triumphbogen, das, wie gesagt, die Verkündigung darstellt. Der Gegenstand ist in der üblichen Weise dargestellt und zeigt stilistisch fast ein wenig ein Hinüberspielen in deutsche Formen, wenigstens in dem lebhaft bewegten und geschwungenen Gewandmotiv des Engels und in der größern Zartheit des Ausdruckes als wir sie sonst an unsern Gemälden beobachten können. Doch ist dies wol allein nicht hinreichend, das Bild einem andern Meister zuzuschreiben als jenem des Passionscyclus. Das Gemach, in dem der Vorgang sich abspielt, ist mehr andeutungsweise durch eine Bettstelle und eine Truhe an dem Fußende derselben wiedergegeben.

Der Passionscyclus selbst beginnt an der rechten Wand mit der Darstellung des Einzuges Christi

in Jerusalem. Christus reitet einen noch fast heraldisch gebildeten Esel. Die Geberde des Erlösers ist segnend. Hinter ihm erscheinen die Apostel, kräftige, individuell gehaltene Gestalten. Aus dem ungemein niedrigen und engen Thore (wie wir es übrigens immer in diesen Gemälden behandelt finden), das mit einer Gallerie und Zinnen bekrönt ist, treten die Bewohner Jerusalems hervor, darunter auch der hohe Priester, der ehrerbietig seine infulartige Kopfbedeckung zieht; andere breiten sackartige Röcke vor dem Herrn aus. Das Colorit, wenn wir anders demselben noch trauen dürfen, bilden Rosa, Gelb, Grün und Weiß. Im zweiten Bilde sehen wir das Abendmahl dargestellt. Der Tisch ist mit einem parallelfaltigen Tuche gedeckt; Fische, Brod und Wein sind aufgetragen. Aber wie ungeschickt hat der alte Künstler die Apostel um den Tisch angeordnet. Nicht nur, daß er neun derselben mit Christus hinter dem Tische förmlich zusammenpreßt, dann je einen an die Enden setzt und den Judas einzeln vorn an den Tisch plaziert, sondern die Gestalten nehmen auch von Christus aus gegen die beiden Enden zu ganz wie die Orgelpfeifen ab, die an den Enden der Tafel sitzenden Apostel sind aber im Verhältnis zum Tische und zum Raume immer noch lange Gestalten. Einem solchen Gemälde gegenüber, dessen locale Anordnung man auch auf giottesken Compositionen der italienischen Malerei ganz ebenso trifft, sieht man erst

recht, welchen Weg die Kunst bis zu Lionardos Abendmahl zurückzulegen hatte. Auch der Ausdruck der Trauer des Johannes ist mißlungen; Petrus dagegen ganz ansprechend. Ueberhaupt verräth das Bild ein ganz anerkennenswertes Streben des Meisters, die Ueberraschung, das Staunen und die Betheuerung der Unschuld von Seite der Apostel durch das Spiel der Hände zum Ausdrucke zu bringen.

Das dritte Gemälde stellt Jesus am Oelberg dar. In einer felsigen Gegend — die Felsen sind in einem neutralen Graubraun gehalten —, die mit einzelnem Gebüsche bewachsen ist, sehen wir die kümmerliche Gestalt Christi kniend beten. Der Heiland ist nicht mehr mit dem rosarothen Mantel bekleidet, wie auf den beiden vorausgehenden Darstellungen, sondern trägt nur das grauviolette Unterkleid. So auch auf den folgenden Darstellungen. Im Vordergrunde sind die Jünger sitzend eingeschlafen. Bemerkenswert erscheint es, daß es der Meister mit einigem Geschicke versucht hat, hierin Abstufungen anzudeuten: so ist Petrus völlig in sich eingesunken, freilich in einer Stellung, in der man wol kaum schlafen kann. Jacobus, eine in Allem völlig gioteske Figur, scheint ruhig und sorgenlos zu schlafen, während Johannes soeben eingeschlafen zu sein scheint; er sitzt noch ganz aufrecht. Ich glaube, gerade dieser Zug des Meisters beweist mehr als vieles Andere den Einfluß der italienischen Kunst. Christus selbst ist

durch den schmerzlichen Ausdruck charakterisiert. Durch eine Schlucht zwischen den Felsen naht der Verräther, im Ausdruck ein wahres Mephistogesicht und mit den traditionellen rothen Haupt- und Barthaaren. Hinter ihm Soldaten. Ein reicheres Leben entfaltet sich auf dem vierten und letzten Bilde dieser Reihe; es stellt die Gefangennahme Christi dar. Christus, dessen Antlitz stilles Dulden recht gut zum Ausdrucke bringt, wird von dem ziemlich verzeichneten Judas geküßt; zugleich heilt er aber auch dem zwischen ihm und Petrus zusammengestürzten Malchus das Ohr an. Es hat ihm aber auch schon ein Soldat die Hand auf die Schulter gelegt und der sprechende Blick desselben verkündet ihm, daß er gefangen sei. Kostbar ist Petrus dargestellt, er scheint von seinem Opfer nicht lassen zu wollen; in der einen Hand das Schwert, mit der andern den Kopf des Malchus haltend, wirft er seinem Meister einen nichts weniger als zufriedenen und dabei entschieden verwunderten Blick zu. Die alten Meister scheinen überhaupt, wie mit dem Nährvater Josef so auch in der Darstellung unseres Gegenstandes mit Petrus eine ganz eigene Ansicht verbunden zu haben. Eine nicht minder belebte Gruppe als die geschilderte bilden mehr nach Links die beiden Apostel Johannes und Jacobus und zwei Soldaten. Die Apostel weichen scheu zurück, während die Soldaten Hand an sie legen und sich zu berathen

scheinen, ob sie dieselben freilassen sollen oder nicht. Rechts im Bilde sehen wir an der Spitze des Zuges der Soldaten Juden, die durch ihre phantastischen Kopfbedeckungen und die Gewandung von den Kriegern unterschieden sind. Bemerkt muß noch werden, daß auf dem ganzen Bilde nicht ein roher Zug zu entdecken ist, die Krieger vielmehr eine eher vornehm zu nennende Haltung offenbaren und wolgeformte Gesichtszüge zeigen, die Juden aber an der eigentlichen Handlung noch nicht theilnehmen, was erst im folgenden Bilde, wo ihnen Christus schon überantwortet ist, geschieht; aber auch dann fehlen die eigentlich roh grimassenhaften Züge der nordischen und auch der spätern Brixnerschule noch vollständig. Wenn jedoch das nächstfolgende Bild an der linken Seite, welches die Dornenkrönung und Verspottung Christi darstellt, an Aehnliches der Brixnerschule, wenn auch aus späterer Zeit, erinnert, wie in der Art der Componierung, in den Kostümen der Juden und in einem oder dem andern Bewegungsmotiv, so braucht deshalb noch nicht an gegenseitige Beeinflussung oder gar an eine Schulgemeinschaft gedacht werden. Es sind dies durchaus Elemente, die, in dem werkstättischen Betriebe traditionell fortgepflanzt, Gemeingut aller Malerschulen waren und mit größter Wahrscheinlichkeit ihren Ursprung alle zusammen in den von der Kirche geheiligten Volksspielen, in den alten Passions- und Krippen-

spielen haben. Für solche Volksspiele gab gerade auch der Rath der Stadt Bozen manche Summe aus. Doch wenden wir uns zu unserm Gemälde.

In der Mitte einer sexagonalen italienisch-gothischen Halle, die auf drei Seiten nach vorne offen ist, sitzt Christus, zum Spotte wieder mit dem rosarothen Mantel angethan, das Haupt duldend leicht nach vorne geneigt.

Die feine rechte Hand hat er auf die Brust gelegt, in der linken hält er einen Stab, den ihm ein Jude gereicht hat, während er ihn eben am Barte zupft. Jederseits bläst ihm ein Scherge mit einer Trompete aus Leibeskräften, so daß die Backen geschwellt sind, in die Ohren. Links im Vordergrunde, dem Manne, welcher den Erlöser am Barte zupft gerade gegenüber, kniet ein anderer, Christum verspottend, indem er die Mütze vor ihm zieht, ein Motiv, das wie das frühere auch in Brixen, Melaun und Clerant vorkommt. Hinter Christus stehen ebenfalls einander gerade gegenüber wieder zwei Schergen, welche mit keulenförmigen Stöcken auf ihn losschlagen. Ihre Züge verrathen jedoch eher stumpfe Theilnahmslosigkeit als Wuth. Links und rechts stehen dann noch weitere Juden als Zuschauer. Aus dem Gesagten wird man erkennen, daß die Composition eine fast symmetrisch gebundene ist. Die Charakteristik ist besonders in dem stummen Dulder Christus ge-

lungen; die Perspective nach dem bloßen Augenmaße und nicht unglücklich.

Eine reichere Composition entwickelt sich wieder auf dem folgenden Gemälde, welches die Kreuztragung darstellt. Aus der Stadt, die nur durch ein ungemein enges und niedriges Thor, wie wir es ähnlich auch auf dem ersten Bilde und auch in St. Johann im Dorfe wiederholt gesehen haben, angedeutet wird, ist der Zug ins Freie gekommen. Voraus werden die Schächer geführt, nackt und nur um die Lenden mit einem Tuche bedeckt, die beiden Hände auf den Rücken gebunden. Ihre Augen hat der Restaurator verbunden gemalt, der dünne Farbenauftrag ist aber abgefallen und da zeigt es sich, daß sie der Maler mit offenen Augen dargestellt hat. Ein Scherge treibt beide mit erhobenem Stocke und mit Fußtritten vor sich her. In der Mitte des Zuges, den Balken des Kreuzes, den er mit beiden Händen gefaßt hat, quer über den Nacken gelegt, sehen wir Christus. Mühsam und gequält schleppt Simon von Cyrene das untere Ende des Kreuzes. Einen leidenden Blick wirft Christus auf die aus dem Thore getretene Gruppe der Frauen mit Johannes, welche vor einem Schergen, der sie abweist, ängstlich zurückweichen. Der Ausdruck der Trauer Mariens ist ergreifend. In der Menge sieht man manches sehr individuell gehaltene Gesicht, so einen Mann, der die Leiter trägt und — durch die Sprossen derselben

— mitleidig nach Christus blickt, außerdem noch besonders Soldaten zu äußerst rechts. Die Bewegungen sind durchweg frei und frisch empfunden, die ganze Composition trotz der Fülle der Figuren klar. Im Nackten der Schächer ist der Maler hölzern conventionell.

Auf dem dritten Bilde ist Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern dargestellt. Letztere zeigen die in der alten Malerei übliche Verrenkung der Glieder. Das Nackte ist wieder conventionell und zugleich sehr hart gebildet. Unter dem Kreuze lagern die Soldaten, die um den Rock Christi würfeln; ihre Zeichnung ist perspectivisch missglückt. Links vom Kreuze steht eine Gruppe von vier heiligen Frauen, tiefen Kummer im Antlitze. Maria, die umzusinken scheint, wird von den drei andern gehalten. Doch war hier der Meister in der Bewegung zu zaghaft. Rechts vom Kreuze stehen neben Johannes, der zeugnisgebende Soldat und eine priesterliche Gestalt mit schönem, ausdrucksvollem Kopfe. Im Ganzen will in dieser Composition kein rechtes Leben erscheinen. Bezüglich der Aehnlichkeiten, die dieses Bild mit Gemälden der Brixner Schule hat, gilt das oben zur Verspottung Christi gesagte.

Endlich haben wir noch eine Darstellung der Pietà vor uns. Unter dem Kreuze sitzt die trauernde Mutter Christi in einen weiten faltigen Mantel gehüllt. Auf ihrem rechten Knie liegt ganz ausge-

streckt der magere und hart gezeichnete, aber doch edel empfundene Leichnam des Heilandes. Das linke Knie biegt sie ein, als wollte sie vor ihrem todten Sohne niederknieen. Den einen Arm des Leichnames hält Maria mit der einen Hand am Ellenbogen, während sie mit der andern das Haupt ihres Sohnes unterstützt, worin ihr auch Johannes behilflich ist. Das ganze überaus lebensvolle Motiv ist dem Maler vorzüglich geglückt. Zwischen Johannes und Maria und mehr nach rückwärts steht eine der heiligen Frauen mit gefalteten Händen und bekümmertem Gesichte, hinter ihr ein würdiger Greis. Rechts von Maria und zu Füßen des Heilandes kniet Magdalena ganz aufgelöst in Schmerz, hinter ihr wieder eine trauernde Frau und ein weißbärtiger Mann mit feierlichem Ausdrucke.

Suchen wir nun aus den beschriebenen Gemälden eine allgemeine Charakteristik derselben zu gewinnen. Auf den ersten Blick fällt eine nahe Verwandtschaft derselben mit den Malereien in St. Johann im Dorfe auf. Zunächst ist das Colorit dasselbe. Ein lichtes Roth und Gelb neben Weiß und Grün bilden die Hauptfarben. Freilich sind sowol diese Malereien als auch jene in St. Johann im Dorfe restauriert worden. Nicht minder auch jene gleichen Stiles in Terlan, deren Colorit aber ebenso mit unsern Bildern übereinstimmt. Es zeigt sich jedoch an Stellen, wo der oft nur sehr dünne Farbenauftrag verschwunden ist,

dieselbe Grundfarbe, was uns wol zur Annahme berechtigt, daß sich der Restaurator im Wesentlichen an die gegebene Farbe gehalten hat, um so eher, als damals dieselbe noch nicht gar so unkenntlich geworden sein konnte. Ich bemerke noch, daß nach der Art der Ausführung der Restaurierung der Maler über ein nur denkbar geringes eigenes Können verfügt haben muß, immerhin einige Bürgschaft dafür, daß sich derselbe thunlichst an seine Vorlage gehalten haben mag. Gegen die natürliche Farbe des Bodens verhielt sich der alte Meister gleichgiltig; der Grund ist in einem gleichmäßigen dunkeln Blau gehalten, wie ihn alle diese Malereien haben. In der klaren und übersichtlichen Entwickelung der Composition zeigt er sich gewandt, verfällt aber dabei manchmal in den Fehler allzu großer Trockenheit und Gebundenheit, so in der Verspottung Christi und in der Pietà, besonders aber in der Scene der Einsetzung des Abendmahles. Die einzelnen Figuren weiß er trefflich zu beleben, ihrem Handeln volle Freiheit zu geben, besonders ist aber sein Streben auf die Charakteristik gerichtet und auf Klarheit und Reichthum der Erzählung, welchem Streben alles auf seinen Bildern dient. Nicht nur, daß der Ausdruck der Köpfe dadurch bedingt wird, auch den Ausdruck im weitern Sinne, jede einzelne Bewegung und die ganze Haltung der Figuren weiß er auf das Trefflichste diesem Zwecke unterzuordnen und dienstbar zu

machen. Dabei schwebt der Geist gehaltenen Ernstes und tiefen Empfindens über allen seinen Darstellungen. Holdseligkeit, Anmuth und Unschuld darzustellen, liegt ihm jedoch gänzlich ferne. In dieser Richtung ist sein Schönheitsgefühl nur ein sehr geringes. Mit einem Worte, diese Malereien liefern aufs neue den Beweis, daß die Kunstrichtung, welche in Italien von Giotto ausgehend von seinen Schülern und Nachfolgern über die ganze Halbinsel verbreitet wurde, auch über deren Grenzen hinaus ihre Wirkung äußerte und auch auf die Bozner Malerschule ihren nachhaltigen Einfluß ausübte, indem sie sowol die künstlerische Auffassung im Allgemeinen als auch vielfach im Einzelnen die formelle Seite ihrer Malereien bestimmte. Sehen wir uns nur das letzte Bild der ganzen Reihe, die Pietà näher an. Dieser Ausdruck des Schmerzes in den Köpfen, ist er nicht durch und durch der spezifisch giotteske? Selbst die conventionell etwas herabgezogenen Mundwinkel fehlen nicht. Desgleichen erkennen wir die Züge dieses Stiles in den mandelförmig geschlitzten Augen, der kräftigen Bildung der Nase, dem festgefügten, derb gebildeten Mund. In der Behandlung der Gewandung zeigt sich jene Anordnung in Massen, die mehr den Formen des Körpers und vor allem seinen Bewegungen

Ausdruck gibt, als daß sie auf schwungvolle Motive ihr Ziel gesetzt hätte. Selbst von der Tiefe des Geistes eines Giotto gibt der Meister eine Ahnung, wenn auch nur in dem einen und dem anderen Motive. Bekannt ist ja doch die Trauer um den todten Christus, wie sie Giotto in der Scrovegni-Kapelle zu Padua dargestellt. Eine ähnliche Empfindung verräth auch unser Meister in der Darstellung seiner Pietà, wo in der Gottesmutter Liebe und Schmerz um ihren todten Sohn vereint erscheinen. Mancher andere recht lebensvolle Zug begegnet uns auch auf den andern seiner Gemälde; in der Beschreibung derselben habe ich darauf hinzuweisen gesucht. Den Gemälden in St. Johann im Dorfe gegenüber, so ähnlich sie denselben auch in anderer Beziehung sind, zeichnen sich diese Malereien, außer durch ihre bei weitem größere Gleichmäßigkeit der Ausführung, die an Schülerthätigkeit nur in zweiter Linie zu denken erlaubt, durch die Steigerung des dramatischen Lebens und den größern Reichthum an Erfindung aus. Nur das Gemälde, das in St. Johann im Dorfe die Beschneidung darstellt, steht unsern Malereien in keiner Weise nach, ja an Bedeutsamkeit der Auffassung und der Composition übertrifft es die meisten derselben, wenn nicht alle. Ich bin sonach keineswegs geneigt, diese Malereien in Campill dem Maler jenes Bildes, eher aber einem Schüler desselben zu-

schreiben zu wollen, der allerdings über den meisten von denen steht, die in St. Johann im Dorfe gearbeitet haben. Dort hat nur etwa das erste Bild rechts vom Chor Anspruch, mit diesem Maler in Zusammenhang gebracht zu werden, der uns aber hier in Campill in seinem Schaffen viel harmonischer und zielbewußter erscheint. Die Gebundenheit, die wir an den Gemälden in St. Johann im Dorfe noch durchweg sehen, tritt uns hier mehr ausnahmsweise entgegen. An Stelle der verhaltenen Bewegungen der Figuren in St. Johann im Dorfe tritt hier eine viel größere Freiheit und Lebendigkeit des Schaffens. Hier wie dort zeigt er sich aber nächst dem Maler des dritten Bildes an der rechten Schiffswand in jener Kirche am stärksten von italienischem Einflusse durchdrungen. Man würde aber irren, wenn man diesen ganz allein als Form bestimmend ansehen wollte. Es machen sich hier doch auch andere Elemente geltend, welche diesen giottesken Stil eigenthümlich modificieren. Vor allem sind dies die mehr gestreckten Proportionen, mit denen sich öfters eine noch ganz gothische Magerkeit der äußern Gliedmaßen verbindet, und ein gewisser Schwung in den Gewändern. Die Hände zeigen ebenfalls eine gewisse schlanke Bildung, wenn auch durchaus nicht in dem Maße, wie wir es in den Chormalereien in Terlan sehen. Sie sind dann weiters ohne Angabe der Gelenke gebildet. In den Köpfen hat der Meister

mit dem giottesken Ausdruck nicht auch die giottesken Quadrat-Schädel nachgeahmt. Wir sehen vielmehr eine längliche Bildung derselben bevorzugt, die bei Männern durch die mit Vorliebe verwendeten Spitzbärte nur noch länglicher erscheint. Ferner ist für den Meister, wie für alle Tiroler Maler bis über das 15. Jahrhundert hinaus, die große, stark gebogene Nase charakteristisch. Die Stirne, die etwas von der ihr in der deutsch-gothischen Kunst eigenen hohen Bildung verräth, tritt über den Augen kräftig vor, ebenso das Jochbogenbein. Alle diese Eigenheiten weisen somit theils auf einen Rest deutscher Werkstättentradition, theils auf einheimische, tirolische Uebung hin und ihre Verbindung mit der italienisierenden Richtung der Malerei bestimmt eben den Charakter der Bozner Schule zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts.

Ob nun dieser Schule auch die Gewölbemalereien angehören, kann ich nicht mehr entscheiden. Die Engel mit den fliegenden weißen Gewändern, mit den verzeichneten und verzwickten Bewegungsmotiven stimmen mit dem bezeichneten Stile wenigstens nicht überein. Auch von den Kirchenlehrern wage ich dies zu behaupten, obwohl diese, so wie auch die Propheten in den Vierpässen sehr stark übermalt sind. Aus diesem Grunde läßt sich auch ihr Verhältnis zu dem Maler, der im Brixner Kreuzgange die Gewölbe-

kuppen der vierten Arkade (vom alten Eingange an gerechnet) gemalt hat, und an welchen sie mich einigermaßen erinnerten, nicht mehr feststellen.

Ein ganz eigenthümliches Gemälde ist uns aber an einer Fensterwand des Chores erhalten, allerdings fast nur in den Conturen. Doch sind Spuren der Farbe auch noch deutlich genug sichtbar. Es stellt uns die Madonna als Königin des Himmels auf einem Throne sitzend dar. Sie hat das Christuskind auf dem Arme, dem sie eine Blume reicht. Rechts kniet in kleinerem Maßstabe ausgeführt, der Donator, in dessen Auffassung sich ziemlich deutlich schon das Streben nach porträtartigen Zügen offenbart, der aber einen etwas fremdländischen, einen mehr romanischen Typus zeigt. Die Gewandung der Madonna in breiten, braunen Conturen, gezeichnet ist schwungvoll und zugleich großartig behandelt. Das Gesicht ist ein rundliches Oval mit großen offenen Augen und stark gebogenen, jedoch fein angelegten Brauen. Die Nase ist gerade, der Mund klein und die Unterlippe gegen die Oberlippe etwas vortretend. Die Linie vom Kinn zu den Wangen verräth Strenge. Die Hände sind fein und schlank. Das Kind, im Nackten durchaus entsprechend und viel besser als wir es bei den Malern unserer Freskenreihen finden, übertrifft jene auch in der Sicherheit und Lebendigkeit, mit der seine Bewegung wiedergegeben ist. Gegen den Beschauer gestellt, wendet es sich lebhaft mit dem

Köpfchen und einer Hand gegen seine Mutter, die es liebkosen will. Das Colorit war ein kühl gestimmtes, der Mantel der Madonna weiß mit Bordure, das Unterkleid grün. Es ist nicht zu leugnen, daß sich neben der im Grunde deutsch-gothischen Auffassung des Bildes auch italienischer und insbesondere sienesischer Einfluß zeigt. Wann dieses Bild entstanden ist, läßt sich bei dem Mangel von genügenden Anhaltspunkten nicht wol bestimmen. Man kann nur vermuthen, daß es dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören mag, der Zeit, in der auch der Passionscyclus entstanden ist, der sich, wie wir gesehen haben, als das Werk und zwar als ein mehr fortgeschrittenes Werk eines der Maler erweist, die in St. Johann im Dorfe gemalt haben, oder wenigstens in unmittelbarem Anschluß an jene Gemälde entstanden ist, während er andererseits der Zeit nach der Entstehung der Malereien im Langhause der Pfarrkirche zu Terlan vorangehen muß.

Nehmen wir nun Abschied von dem einsamen, verlassenen Kirchlein St. Martin in Campill, wobei wir noch einen Blick auf ein sehr zerstörtes Gemälde an der Außenseite der Kirche werfen, das den Tod Marias darstellt und der Schule des Meisters Jacob Sunter in Brixen anzugehören scheint.

Die Wandgemälde in Terlan.

Langhaus.[1])

Wie der Chor der Pfarrkirche in Terlan, so ist auch das Langhaus derselben an allen Wänden mit alten Malereien geschmückt. Während uns aber dort die zarten und anmuthigen Gestalten der mittelalterlichen deutschen Kunst von allen Wänden entgegenschauen und wir überall Weichheit, Schwung und liebliche Grazie sehen, treten uns hier ganz andere Wesen entgegen, Wesen mit jener formellen, wenn auch derberen Bestimmtheit, die das Leben verleiht. Während der Meister der Krönung Marias vorherrschend in einem zart gestimmten Gefühlsleben die Impulse zu seinem Schaffen findet, ist der Meister des größten Theiles der Gemälde des Langhauses dramatisch angeregt. Neben dem innern Leben ist auch das äußere zur vollen Geltung gelangt. Er führt uns die heiligen Personen in mehr oder minder reich ausgeführten Situationen ihrem Charakter und ihrem Alter gemäß handelnd vor die Augen. An die Stelle des allgemeinen Ausdruckes der Gattung tritt der besondere des Individuums. Eine und dieselbe Handlung spiegelt sich in verschiedenen

---

[1]) Eine Beschreibung dieser Malereien so wie auch jener im Chore nach ihren Gegenständen gibt K. Atz in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jahrg. XVIII. S. 107 ff.

Terlan.

Tafel 3.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck

Madonna als Matri misericordia.
St. Nicolaus den Seesturm beschwörend.

Seite 21 u. 63.

Personen auch auf verschiedene Weise ab. Die Freude an der gleichsam neu entdeckten Welt mit ihrer Vielheit von Erscheinungen verleitet den Meister selbst zu Häufungen in den Compositionen. Auch er selbst empfindet mit Selbstbewußtsein seine eigene Individualität als verschieden von der seiner Kunstgenossen und deshalb bekennt er sich auch mit Namen als den Urheber der Malereien — ein in der ältern tirolischen Kunstgeschichte so seltener Fall [1]). Es ist der Maler Hanns Stotzinger von Bozen.

Bevor wir uns aber die Werke dieses Meisters betrachten, müssen wir noch ein Paar andere erwähnen, die ihm nicht angehören, aber ungefähr aus der gleichen Zeit stammen, oder doch nur wenig früher entstanden sind.

Zunächst ein Gemälde, das an der rechten Chorwand sich befindet unmittelbar unter dem schon oben genannten Bilde, Maria als Beschützerin der Christenheit. Es stellt St. Nicolaus die See segnend dar und steht dem Meister der Krönung Marias näher als Stotzinger. Dann haben wir ebenfalls noch am Choranfange, und zwar links, ein Bild die heilige Sippe darstellend. Die conglomerate Architektur hat das Gemälde mit den Bil-

---

[1]) Einen jüngern Tiroler Meister finden wir in einer Inschrift unter einem restaurierten Gemälde in der Kirche zu Untermais bei Meran genannt, sie lautet: . . . . picturam fecit Johannes Keller de . . . . 1490.

dern des Chores gemein, wenn sie auch etwas massiger ist. Ganz einer andern Richtung gehört aber das Figürliche an, das in bestimmtester Weise das Streben zu individualisieren bekundet. Die Frauen haben etwas breite, doch im Ganzen rundlich ovale Gesichter, gebogene Nasen, volle Wangen, ein rundliches kräftig gezeichnetes Kinn und lebhafte Augen. Die Männer charakterisiert eine hohe Stirne, reicher Haarwuchs und für den Tiroler Maler kennzeichnende große, gebogene Nase. Das Bild gehört einem in Terlan sonst nicht vertretenen Meister an. Robert Vischer glaubt in ihm einen Schüler Stotzingers vermuthen zu können. Diesem Meister Stotzinger schreibt er dann allerdings auch die Gemälde im Chor zu [1]), eine Annahme, der ich in keiner Weise beipflichten kann und die wol nur daher rührt, daß der gelehrte Kunstforscher dem Studium dieser Malereien nur geringe Zeit widmen konnte.

Doch wenden wir uns nun den Wandgemälden der rechten Schiffswand zu. Hier lesen wir links von der Thür, welche später durch die Mauer gebrochen wurde, folgende Inschrift: Hanch pichturam fecit fieri Sigmund de Niderthor et uxor sua Margareta de Villanders et

[1]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. S. 452 ff.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Die heilige Sippe.

Seite 63.

pro omnibus eredibus . . factum est hoc opus in die sanct. Johannes Baptistae **anno dmi MCCCCVII hanch pichturam fecit hans Stocinger pichtor de bosano.** Der hier genannte Sigmund von Niederthor, welcher also diese Malereien ausführen ließ, starb nach dem noch vorhandenen Grabsteine bald nach Vollendung derselben im Jahre 1412. Die citierte Inschrift scheint nun allerdings nur von einem Gemälde zu sprechen und man könnte glauben, daß damit nur jenes gemeint sei, welches wir rechts von der Inschrift sehen, auf dem der Stifter dargestellt ist und ehemals auch die Stifterin dargestellt war. Der Maler hätte dann aber leicht einen schicklichern Platz zur Anbringung seiner Inschrift finden können, oder sagen wir, finden müssen, als es jener in der Mitte zwischen den beiden Gemälden und der ganzen Wand des Systemes ist, wo sie wenigstens auf alle Gemälde bezogen werden konnte.

Doch sehen wir davon ganz ab und betrachten wir uns nur die vorhandenen Gemälde, so werden wir auf den ersten Blick sehen, daß der Maler mit dem Ausdrucke hanch pichturam nicht bloß das eine Votivbild, sondern „die ganze Malerei", d. h. auch die übrigen Bilder gemeint hat, die im Stile mit jenem vollkommen übereinstimmen. Ja es ist auch die Wahl der Gegenstände der Darstellungen augenscheinlich mit Bezug auf den im Stiftungsbilde vorgeführten Vorgang getroffen worden, wie

wir noch sehen werden. Zweifel an der Urheberschaft Stotzingers könnten nur bezüglich der beiden Gemälde entstehen, welche die Schildbogen der zwei Systeme zieren. Wie sich bei der Beschreibung der einzelnen Bilder dieser Systeme zeigen wird, tritt in ihnen der Einfluß der giottesken Malerei Italiens noch entschiedener auf, als wir dies in den Malereien in Bozen und St. Martin in Campill gesehen haben. Diese beiden Gemälde in den Schildbogen aber zeigen diesen Einfluß nur in einem sehr geringen Grade, sie sind vielmehr ihrem Charakter nach durchaus deutsch. Man ist gezwungen anzunehmen, daß der Auftrag, die Malereien an den beiden Wänden auszuführen, zuerst einem andern Maler ertheilt wurde, der, nachdem das Gerüste einmal für beide Systeme aufgestellt war, zunächst diese beiden Schildbogenbilder ausführte, dann aber aus irgend welcher uns unbekannten Ursache an der Weiterführung der Arbeit verhindert gewesen sei und dieselbe dann an Meister Stotzinger übergieng. Dieser letztere verhält sich nach den ihm unzweifelhaft angehörigen Werken, wie alle giottesken, gegen das landschaftliche Local vollständig gleichgiltig. In unsern in Rede stehenden zwei Gemälden ist der landschaftliche Grund aber durchaus nicht als etwas Nebensächliches, Gleichgiltiges betrachtet, im Gegentheile, er bestimmt wesentlich den Eindruck, den die beiden Bilder machen. Deshalb finden wir ihn auch mit

einer in jenen Zeiten noch seltenen Sorgfalt behandelt und es wirkt auf uns bereits wie eine dunkle Vorahnung der Bestrebungen der Eycks, wenn wir in diesen beiden Bildern, sowie in jenen, welche in der Durchgangshalle unter dem Pfarrthurme in Meran sich befinden und die demselben Meister angehören, das Laubwerk der meist einer südlichen Flora angehörigen Gewächse mit einer Bestimmtheit wiedergegeben sehen, daß man fast die Spezies zu erkennen vermeint. Diese strauchartigen Gewächse sind dann auch nicht rath- und planlos über die Fläche verstreut, sondern zu bestimmten Gruppen vereint, so daß sie der Entwickelung der Handlung dienen und den Raum auf gefällige Weise ausfüllen. Nun könnte man allerdings noch sagen, unser Meister Stotzinger sei in diesen Gemälden absichtlich von seiner sonstigen Art abgewichen, eine Annahme, die an sich bei der Art des damaligen Kunstbetriebes allerdings nichts widersprechendes hätte. Man könnte sagen, Gegenstände der Art, wie sie hier dargestellt sind, eine Geburt Christi, das Opfer und der Traum Joachims u. s. w. seien in dieser Weise beliebt gewesen, es hätte sich eine Art Tradition gebildet, und daß diese das freie Schaffen der Meister in jenen Zeiten vielfach hemmte, das sehen wir ja aus Tausenden von Beispielen. Wir sehen solche Gemälde, das heißt Gemälde mit in ähnlicher Weise behandelten Gründen,

um nur tirolische zu nennen, z. B. im Brixner Kreuzgange zwei Darstellungen der Anbetung der Magier aus den Jahren 1410 und 1417, in Ober-Carnol bei Brixen die Vision des heiligen Johannes auf Pathmos, und so öfters. Ja auch hier in Terlan selbst hat der Meister der Krönung Marias den beiden Bildern der Anbetung der Magier und der Geburt Christi eine Art landschaftlichen Grund gegeben. Aber erstens unterscheiden sich unsere beiden Gemälde im ersten und zweiten Systeme von jenen durch eine entschieden bestimmtere Ausbildung der einzelnen Details, ein Fortschritt, der bei der Annahme, daß sich Stotzinger etwa bloß einer Caprice des Bestellers der Malereien angepaßt hätte, nicht zu erklären ist, zweitens tritt der italienische Einfluß auch in dem Figürlichen so sehr zurück, daß wir in der Darstellung des Traumes und des Opfers Joachims nur weniges, was daran erinnern könnte, treffen, in der Geburt Christi aber sozusagen gar nichts. Ein derartiges Heraustreten des Meisters aus sich selbst aber, wie es die Ausführung dieser Malereien von Stotzinger verlangt hätte, ist aber doch wol nicht anzunehmen. Ich sehe mich somit für diese zwei Gemälde, obwol beide jedesmal das erste Bild einer zusammengehörigen Reihe von Darstellungen bilden, deren übrige Bilder von Stotzinger ausgeführt wurden, genöthigt, einen von diesem verschiedenen Meister anzunehmen. Die Gegenstände dieser Darstellungen

sind am zweiten Systeme, an welchem sich das Votivbild und auch die obencitierte Inschrift befindet, dem Leben der Gottesmutter entnommen, und zwar oben im Gemälde des Schildbogens beginnend mit dem Opfer und dem Traume Joachims. Links im Bilde sehen wir Joachim knieend mit gefalteten Händen beten. Würde und Inbrunst vereinigen sich in seinem Ausdrucke; rechts, durch ein Fenster in der Mauer der Kirche vom genannten Gegenstande getrennt, ist Joachim sitzend und in Schlaf versunken dargestellt. Seine Augen sind aber nicht fest geschlossen, die Augenlider nicht eingesunken. Es ist als ob er in jedem Augenblicke erwachen könnte; er träumt. Ein Engel in weißem, fast priesterlichem Gewande ist an ihn herangetreten und berührt seine Schultern sanft und leise, ihm etwas in das Ohr sagend, das alte, ewig junge Symbol des Traumes, des von Gott gesandten ὄνειρος. Das Gesicht des Engels ist jugendlich zart und von reichem Lockenschmuck umrahmt. Im Hintergrund sehen wir einen Opferaltar, daneben erscheint ein Engel, wol derselbe, den wir bei Joachim sehen. Seitlich treten Hirten aus dem Gebüsche. Die Ausbildung des Körperlichen in diesem Bilde zeigt nun zwar die gesunde Kraft und Fülle, die bedeutend über das Maß der ältern deutschen Schule hinausgeht und die möglicher Weise unter dem Einflusse Italiens sich herausgebildet hat, aber auch schon in der oberdeutschen Malerei vom

Anfange des 15. Jahrhunderts sich findet. Auch unser Meister der Krönung Marias weist sie bereits auf. Die Figuren sind im Einzelnen trefflich belebt, die körperliche Durchbildung geht über das, was die mittelalterliche Malerei hier bietet, jedoch nicht hinaus. Der Faltenwurf der Gewänder ist der schön geschwungene des idealen Stiles, der Ausdruck der Köpfe auf das Würdige oder jugendlich Anmuthige, viel weniger auf das individuell Charaktervolle gerichtet, dabei aber doch lebhaft und bestimmt. Das Colorit tiefer als jenes des Meisters Stotzinger. Der betende Joachim erinnert einigermaßen an den betenden Heiligen am Schildbogen der neunten Arkade im Kreuzgange zu Brixen.

Wir lassen nun, um den Zusammenhang des Gegenstandes der Darstellungen nicht zu unterbrechen, die zu demselben gehörigen Werke Stotzingers folgen. Zunächst sehen wir unter dem beschriebenen Bilde links vom Kirchenfenster die Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte dargestellt. Zahlreiches Volk umgibt die Hauptgruppe Joachim und Anna, die sich umarmend begrüßen, eine Scene, die lebhaft an die gleiche Darstellung Giottos in der Scrovegni Kapelle in Padua erinnert. Die Umstehenden drücken in Miene und Geberde ihre freudige Ueberraschung deutlich aus. Vom Balkon des Hauses sehen drei Männer der Begegnung zu und aus der Thüre tritt ein Diener, der den Will-

kommtrunk bringt. Die ganze Composition ist von giottesken Geist durchtränkt, mehr als wir dies in den Malereien zu Campill und Bozen gesehen haben und doch treten auch hier daneben die uns von dorther bekannten gothischen Reminiscenzen auf; die schlanken Proportionen, die schmale Form der Hände, die aber in nicht ganz richtigem Verhältnis zu den Körperproportionen stehen und die länglichen Kopfbildungen. In den Köpfen offenbart sich ein ernster, charaktervoller Ausdruck, die Augenknochen treten stark vor, die Augen sind etwas mandelförmig, die Naße groß und stark gebogen. Die Lippen quellen vor und die Mundwinkel sind in manirierter Weise etwas nach abwärts gezogen, was den Eindruck des Griesgrämlichen macht. Das Colorit ist hell.

Diesem Bilde gegenüber links vom Fenster ist die Geburt Marias dargestellt. Wir sehen das Innere eines in mittelalterlicher Weise ausgestatteten Gemaches. In einem Bette, das vom Hintergrunde durch einen Vorhang getrennt ist, liegt die Wöchnerin das Kind herzend. Joachim steht ihr zu Häupten. Durch die offene Thür links sind zwei Frauen in langen faltigen Gewändern eingetreten, um die Mutter zu besuchen und ihr Geschenke zu bringen. Eine dritte Frau ist mit der Magd, welche in der anstoßenden Küche den Spieß dreht, beschäftigt und scheint Anordnungen zu treffen. Vor dem Bette steht eine Wiege und daneben ist eine Dienerin mit

der Bereitung eines Bades beschäftigt, dessen Wärme sie mit den Fingern prüft. Wir haben diesen Gegenstand schon in St. Johann im Dorfe auf ähnliche Art dargestellt gefunden und wir finden denselben Vorgang auch sonst oft genug in der alten Malerei so behandelt. Aber gegenüber dem Gemälde in St. Johann im Dorfe pulsiert in unserm Bilde ein viel stärkeres, vol leres Leben, desgleichen ist die Darstellung eine viel harmonischere. Sehen wir ja doch, daß diese Form der Composition selbst für einen Ghirlandajo und für einen Andrea del Sarto noch im Wesentlichen typische Geltung hatte. Das Bild zeigt uns, daß sich gewisse Compositionen oft dargestellter Gegenstände, die wir in den unsterblichen Schöpfungen der ersten italienischen Meister bewundern, oft vielleicht schon lange vorher in ihren Grundzügen festgestellt und in den Schulen fortgepflanzt hatten, eine Erfahrung, welche die Ikonographie ja schon oft gemacht hat, und die uns das zunächst zu beschreibende Bild von Neuem bestätigen wird. Bezüglich des Einzelnen bemerken wir zu unserem Bilde noch, daß der Meister in der zweiten der Besucherinnen auch einen Anlauf zur Darstellung von Frauenschönheit genommen hat, während er sich sonst nicht viel darum kümmert und auch hier die Figuren, insbesondere die Wöchnerin selbst, eine mehr als billig bekümmerte Miene machen, ein manieristischer Zug, der für den Meister charakteristisch ist. Die Gewänder zeigen die giotteske Breite

Terlan.

Tafel 5.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Begegnung Joachims und Anna's
unter der goldenen Pforte.
Vermählung Maria's.

Seite 70 u. 73.

und haben durchwegs in diesen wie in den andern Gemälden des Meisters einen ausdrucksvollen Wurf.

Unter dem Gemälde der Begegnung unter der goldenen Pforte ist die Vermählung Marias mit Josef dargestellt. Erinnerte die Composition im Gemälde der Geburt Marias an die gleichen Darstellungen Ghirlandajos und Andrea del Sartos in S. Maria Novella und dem Servitenkloster in Florenz, so sehen wir in der Composition dieses Bildes die Grundzüge von Peruginos und Raffaels Sposalizizio im Museum zu Caen und in der Brera zu Mailand vorgebildet. Die Handlung spielt vor einer italienisch-gothischen Architektur, an der uns gleich wieder eine eigenthümliche Erscheinung auffällt. Im Allgemeinen unterscheiden sich die Architekturen Stotzingers von denen der Giottesken nicht wesentlich. Hier sehen wir aber doch ein Motiv, das in Anbetracht der Entstehungszeit und des Entstehungsortes dieser Malereien einigermaßen verblüfft. Die Halle an sich ist allerdings nichts mehr und nichts weniger als ein giottesker Käfig, aber in seinem Innern sind Rundnischen versucht, die das deutlich erkennbare Muschelmotiv andeutet. Weiters sind in den Zwickeln der nach vorne sich öffnenden Bogenhalle schwebende in der Bewegung allerdings sehr hölzerne Figuren gemalt. Ich glaube, daß schon diese beiden Motive es rechtfertigen, wenn ich annehme, daß der Meister kaum in Bozen darauf gekommen ist; es ist für

Italien früh genug. Vor dieser Halle baut sich nun die Composition auf. In der Mitte des mit Figuren überfüllten Raumes steht der hohe Priester, ein ehrwürdiger Greis, den Blick bedeutungsvoll auf den ihm zur Rechten stehenden Josef gerichtet. Letzterer steckt seiner Braut den Ehering an den Finger. In der linken Hand trägt er den Lilienstab. Maria selbst hat das Haupt in Demuth gegen Josef geneigt. Hinter Josef steht ein männlicher Heiliger, so wie hinter Maria eine weibliche als Brautzeugen. Den übrigen Raum nehmen Kopf an Kopf die stabbrechenden Jünglinge ein, wobei der Künstler sich in Stellungen versucht, die eine stärkere Verkürzung erfordern, die ihm aber keineswegs gelingt. Der Mangel des Künstlers an Schönheitsgefühl macht sich gerade in diesem Gemälde besonders auffallend geltend. Die Formbehandlung ist die schon zu den beiden frühern Gemälden geschilderte.

Zwischen diesem Gemälde und dem nächsten in der Mitte befindet sich nun die Inschrifttafel mit der oben angeführten Inschrift. Das nächste Gemälde rechts derselben ist das Votivbild des Stifters der Malereien und in Bezug auf den Gegenstand der Darstellung desselben wurde wol auch die Wahl des Stoffes zu den bereits beschriebenen Gemälden getroffen. In einer nach vorne offenen Halle sehen wir ein aufgerichtetes Bett. Rechts von der Halle kniet der Stifter mit gefalteten Händen betend, festes

Gottvertrauen in dem keineswegs bedeutenden, auch nicht besonders porträtartigen Angesichte. Auf dem Spruchbande, das er in den Händen hält, lesen wir die Worte: Ora pro me sancte Sigismundus. Hinter ihm steht dieser sein Patron, der die Züge seines Schützlings trägt. Links im Bilde kniete offenbar die Gattin des Stifters, Margaretha von Villanders, und ebenso stand hinter ihr die heilige Margaretha; hier ist aber die Seitenthür durch die Mauer gebrochen, und so hat sich nur letztere zum Theile erhalten. Ueber ihr in der Höhe schwebt in einer Wolke Gott Vater. Von ihm gehen Strahlen auf das Ehebett aus und in ihnen ein nacktes Knäblein. Den Vorgang begleiten zwei niedliche Engelein auf dem Dache mit Musik. Außerdem sehen wir auf demselben noch einen Pfau. Also zum Danke für gnädig gewährte Nachkommenschaft wurden diese Bilder von der Familie, deren Wappen am Gewölbe der Kirche mehrmals wiederkehrt, gestiftet und zur Darstelluug ein Stoff gewählt, der damit in Bezug zu setzen war. Im Stile stimmt dieses Bild wie schon gesagt mit den beschriebenen, sowie auch mit jener des ersten Systemes überein mit alleiniger Ausnahme des Gemäldes im Schildbogen, das die Geburt Christi darstellt.

Die Malereien dieses ersten Systemes bilden dem Gegenstande nach sozusagen eine Parallele zu den ersteren, da sie uns die Kindheit Jesu vor Augen führen. Das

Gemälde des Schildbogens, mit dem diese Darstellungen beginnen, ist, wie gesagt, nicht vom Meister Stotzinger, sondern gehört dem gleichen Künstler an, wie der Traum Joachims. In einer Landschaft, die jener auf dem genannten Bilde durchaus ähnlich ist, steht die mit einem Strohdache gedeckte Hütte. In derselben liegt in einer gemauerten Krippe das Christuskind, ein frischer, munterer Knabe, der den zudringlichen Esel mit seinen kleinen Händchen zurück zu drängen sucht und in dieser seiner Lebhaftigkeit sehr an das Kind auf dem Gemälde gleichen Gegenstandes im Chor erinnert. Maria kniet anbetend neben der Krippe. Sie ist wieder eine so reizend empfundene Gestalt, von so großer jugendlicher Anmuth, daß schon diese Figur allein genügen würde, dies Gemälde dem Meister Stotzinger abzusprechen und einem Meister der deutsch-gothischen Richtung zuzuschreiben. Ihr weißer Mantel umfließt ihren zarten Leib in den ausgeschwungenen Linien des idealen Stiles. Josef, der seitwärts kauert und an einem Feuer den Kindsbrei kocht, erinnert in der ganzen Auffassung an ähnliche Darstellungen der deutsch-gothischen Kunst, wie wir sie zum Beispiel in der vierten und dreizehnten Arkade im Kreuzgange zu Brixen sehen. Ein reizender Engelchor singt unter dem Dache der Hütte Loblieder — ein Motiv, das bekanntlich die deutschen Renaissance-Maler dann vielfach anwenden. Rechts in der Landschaft bringt ein Engel den Hirten die

frohe Botschaft und weiter nach rückwärts sehen wir eine Heerde Schafe, die in ihrer fast schematisch generellen Ausführung ebenfalls an das gleiche Vorkommen in den genannten Arkaden zu Brixen, wie auch in dem Gemälde des Meisters der Krönung Marias erinnert. In der Höhe des Hintergrundes erscheint das Christuskind in einer Strahlenmandorla.

Unter diesem Gemälde sehen wir rechts vom Fenster die Darstellung Jesu im Tempel gemalt, eine in der Architektur, in der Composition wie im Detail gleich giotteske Scene, die auch im Uebrigen alle die Merkmale des Stiles des Meisters Stotzinger aufweist. Diesem Gemälde gegenüber links vom Fenster ist die Beschneidung Christi gemalt. In dem Hauptschiffe einer gothischen Kirche sehen wir einen Priester, der in den Armen das Kind hält. Ueber das Haupt hat er den weiten, faltigen Mantel gezogen. Ein zweiter Priester, der vor ihm kniet, nimmt die Ceremonie vor. Josef tritt zur Gruppe hinzu, Besorgnis im Antlitz. Links und außerhalb der Kirche sehen wir einen Zug ganz verhüllter Frauen von rückwärts, und gerade in ihnen ist der giotteske Formencharakter mit einer Entschiedenheit und Kraft ausgeprägt, wie sonst nirgends. Aengstliche Spannung, Kummer und Besorgnis sind durch die überdies auch vornehme Haltung der Frauen allein ausgedrückt.

Unter dieser Darstellung sehen wir als viertes Ge-

mälde den Kindermord zu Bethlehem gemalt. Dies Bild weicht wieder einigermaßen von dem Stile Stotzingers ab.

Robert Vischer sieht Einflüsse des Spinello Aretino in demselben. Zu ganzen Haufen haben die Soldaten, die im Zeitcostüme dargestellt sind, die Kinder zusammengetragen und hauen nun mit ihren krummen Säbeln unbarmherzig darauf los, als wären es Kohlköpfe. Herodes mit einem wirklich confiscierten Gesichte sieht mit seiner Begleitung von dem Balkone seines Palastes aus dem Gemetzel zu. Schon diese Rohheit der Auffassung steht in dem ganzen Kreise der bis jetzt beschriebenen Gemälde vereinzelt da. Was aber dieses Bild noch mehr als dies von den übrigen unterscheidet, ist die zutreffende und sehr lebendige Charakteristik der dem Volke selbst entnommenen, schreienden und jammernden Weiber, denen zwar jeder Adel der Auffassung mangelt, die aber dafür nur um so charakteristischer und vor allem auch noch dramatischer dargestellt und belebt sind. Das Bild zeigt durchaus den Charakter der tirolischen und oberdeutschen Kunst, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgebildet hat.

Somit hätten wir nun die Gemälde der Bozner Malerschule, soweit sie der giottesken Richtung angehören, von St. Johann im Dorfe über Campill bis hieher nach Terlan verfolgt und als ihren

Terlan.

Tafel 6.



Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Beschneidung Christi.
Kindermord.

Seite 77 u. 78.

Charakter ein entschiedenes Eingehen auf die von der Schule Giottos ausgehenden Stilprinzipien neben dem Festhalten deutsch-gothischer Reminiscenzen im Einzelnen erkannt. Am stärksten tritt der Einfluß Italiens in der Compositionsmethode, in der Behandlung der Gewänder und im Architektonischen hervor. Ein vorherrschender Einfluß irgend eines bestimmten italienischen Meisters läßt sich nicht nachweisen. Als mehr deutsche und zum Theil spezifisch tirolische Eigenthümlichkeiten müssen wir die schlankeren Proportionen der Gestalten, die mehr hohen als breiten Stirnen, die großen und stark gebogenen Nasen betrachten. Die Zeichnung der Füße ist durchweg mißglückt, das Nackte hart und conventionell gestaltet. Neben dieser italienisierenden Richtung zeigt sich aber auch noch einige Zeit eine in ihrem Wesen deutsche, wenn auch von italienischem Einflusse nicht vollständig freie, die wir durch den sehr bedeutenden Meister der beiden Schildbogenbilder des ersten und zweiten Systemes und der Malereien unter dem Pfarrthurme in Meran vertreten finden.

Wann diese Schule von Bozen sich auslebte, ist nicht zu bestimmen, ebensowenig in welchem Verhältnis die Fresken in einer Kapelle zu Tisens zu diesen Malereien stehen. An der Vorderfront der Pfarrkirche zu Meran befindet sich ein Fresko, das wieder unter vollständig deutschem und, wie mir

scheint, Schongauer'schem Einflusse entstanden ist. Auch die Pfarrkirche von Terlan schmücken noch drei Darstellungen, welche einer spätern Zeit angehören. Sie befinden sich auf der linken Wand des Langhauses. Zu oberst sehen wir Maria als Mater misericordiae dargestellt. Als solche breitet sie ihren übergroßen, weißen, auf ihrer Brust durch eine Agraffe zusammengehaltenen Mantel, welchen ein Engelchen links und drei rechts ausgebreitet halten, über eine Schar Menschen männlichen und weiblichen Geschlechtes aus. Maria hat die Hände fürbittend über die Brust gekreuzt und ihren Blick zu Gott Vater erhoben, der in der Höhe auf einer Wolke eben im Begriffe ist, einen Pfeil abzusenden [1]).

Rechts von der Madonna kniet eine Frau in der Kleidung des beginnenden 16. Jahrhunderts, links ein Mann neben einem Knaben in eben dieser Tracht. Im Hintergrunde sehen wir Landschaft, Berge, an deren Fuße eine Stadt liegt mit einem blauen See davor. Luft und Linienperspective entsprechend. Unter dem Bilde lesen wir die Inschrift: **Um Got dem almechtigen und Marie der muetter gottes hat lassen machen der Erbar peschaiden Alexander E (=ggen).**

[1]) Ueber eine ähnliche Darstellung vgl. Schnaase, Kunstgeschichte VIII. Bd. pg. 494. Eine ganz ähnliche Darstellung im Schlosse Bruck bei Lienz und vielleicht vom gleichen Meister.

Den Charakter des Gemäldes bestimmend ist neben dem dunklern und kräftigen Colorit die feste Charakteristik der Köpfe, besonders der männlichen; das ehrenfeste Gesicht des Stifters und das hausmütterliche seiner Gattin sind nicht minder treffend gezeichnet, als die vielen porträtartigen Köpfe der unter dem Mantel der heiligen Jungfrau Zuflucht suchenden Schar. Das Gemälde zeigt die Richtung der Augsburger Schule und ist circa 1500, vielleicht auch noch später entstanden. Unter diesem Gemälde und durch den Inschriftstreifen von ihm getrennt, sehen wir die Verkündigung dargestellt. Im Stile ist dieses Bild von dem obigen ziemlich verschieden, da insbesondere der Engel durch einen manieristischen Schwung in der Gewandung und Bewegung auffallt, und doch ist es gleichwol möglich, daß wir es dem gleichen Meister zuschreiben müssen, denn der Uebereinstimmungen sind mehrere. Vor allem stimmt hier die Landschaft und die Behandlung des Architektonischen mit dem obigen Gemälde im Charakter überein, ebenso wie auch die Darstellung der heiligen Katharina, wieder unter diesem Bilde, Anknüpfungspunkte zu beiden Gemälden gibt. Auf diesem letzten Bilde lesen wir auch eine Jahreszahl nämlich MD. Atz hat aber vor der Restaurierung

[1]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jahrg. XVIII. S. 107 ff.

dieses Bildes 1570 gelesen[1]) und ich muß sagen, daß mir der Charakter dieser Malereien, insbesondere jener der Verkündigung, eher zu dieser Zahl zu stimmen scheint. Das Gemälde, welches der heiligen Katharina gegenüber auf der andern Seite des tief einschneidenden Spitzbogens zu sehen ist, stellt jetzt einen gegen den Beschauer gewendeten, nichtssagenden Engel dar. Es war aber wol ursprünglich eine heilige Barbara gemeint. Das jüngste Gericht auf dem Orgelchore ist ein Werk des Malers Hintner, auf dessen Rechnung auch die Restaurierung der übrigen Gemälde des Langhauses zu setzen ist. Doch muß anerkannt werden, daß diese Restaurierung gegenüber jener, welche im Chore verbrochen wurde, eine viel sorgfältigere ist und den Charakter dieser Malereien im Wesentlichen nicht geändert hat.

So haben wir denn gesehen, wie die Malerei in Bozen und wol ebenso im ganzen deutschen Südtirol beständig zwischen zwei in ihrem innern Wesen gänzlich verschiedenen Kunstrichtungen hin und her schwankte Wir treffen in einer und derselben Kirche zu Terlan Gemälde, welche, obwol sie fast derselben Zeit angehören, doch in ihrem Stile so verschieden sind, wie es deutsche und italienische Kunst nur immer sein können. Während die einen, die Malereien im Chore, wie gezeigt wurde, wahrscheinlich einem zugewanderten Meister der Salzburger Schule angehören

und ganz das innerliche Leben, die Versenkung in eine unbestimmte Gefühlswelt offenbaren, der die natürlichen Formen als solche gleichgültig und nur in so ferne sie dem Ausdrucke der Empfindung dienen, wichtig sind, begegnet uns unmittelbar daneben in dem Meister Stotzinger und seiner Schule eine dieser ganz entgegengesetzte Kunstauffassung, welche die kaum schärfer gefaßten natürlichen Formen fast ausschließlich in den Dienst der Erzählung der äußern Handlung stellt, in dem ihr die Darstellung des Lebens, des irdischen Geschehens zur Hauptsache geworden ist. Zwischen beiden in der Mitte steht der Meister der Geburt Christi im Schiffe. Mit Sinn und Empfindung für Zartheit und Innigkeit des Ausdruckes, vereinigt er eine große Lebhaftigkeit der Auffassung, eine bestimmtere Formengebung, größere körperliche Fülle, schärfere, wenn auch noch nicht genügende Beobachtung der äußern Welt. Aber auch der Meister der Krönung Marias ist nicht unberührt von italienischen Einflüssen — sein Aufenthalt in Bozen war wol kein bloß vorübergehender — so wenig als sich der Meister Stotzinger und seine Schule von deutsch-gothischen Reminiscenzen ganz zu befreien vermochte.

Daneben sehen wir dann in den Gemälden der linken Schiffswand den biedern Realismus der Augsburger Schule des 15. und 16. Jahrhunderts und auch schon die ersten Spuren des wieder

von Italien ausgehenden Manierismus der spätern Zeit.

Unter allen diesen verschiedenen Strömungen ist es aber der Malerei in Bozen dennoch gelungen, wenigstens für einige Zeit ein bestimmtes locales Gepräge sich zu bewahren, das wir bei Besprechung der Leistungen der Bozner Schule wiederholt kennzeichneten. Bestimmte Erscheinungen die uns besonders in den Werken Stotzingers deutlich genug entgegentraten, zeigten uns, daß die Meister wol durch den Aufenthalt in Italien die italienischen Einflüsse aufnahmen, die sie mit der heimischen Art verschmolzen, zu der wir insbesondere auch noch das durchwegs helle Colorit und ein gewisses Streben, den perspectivischen Anforderungen der architektonischen Gründe gerecht zu werden, rechnen müssen. Endlich fanden wir auch schon bei einem Meister ein bestimmteres Eingehen auf einzelne Elemente des landschaftlichen Grundes sich da und dort bemerkbar machen, wenn dasselbe auch noch zu keinem bestimmten Resultate führte. Doch während der einfache Tiroler Meister in der guten Stadt Bozen einem unbestimmten Gefühle sozusagen instinctmäßig folgte, betraten im reichgesegneten Flandern die Eycks mit vollem Bewußtsein die Bahn, welche die Kunst zu neuem Leben führen sollte.

Wagner'sche Univ.-Buchdruckerei in Innsbruck.

Schmölzer, Hans

Die Wandmalereien in St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill und Terlan
eine kunstgeschichtliche Studie

Innsbruck 1888